H. lit. u. 109 x/1

GESCHICHTE DER WELTLITTERATUR

IN EINZELDARSTELLUNGEN.

BAND I.

GESCHICHTE

DER

FRANZÖSISCHEN LITTERATUR

VON

EDUARD ENGEL.

LEIPZIG 1883.

WILHELM FRIEDRICH

HOF- U. VERLAGSBUCHHANDLUNG.

35 G

375 D

PROSPEKT

Geschichte der Weltlitteratur

in Einzeldarstellungen.

Unter diesem Gesamttitel erscheint jetzt nach mehrjähriger Vorbereitung ein Unternehmen, welches in seiner Eigenart nicht verfehlen wird, in den allerweitesten Kreisen der Gebildeten freundliche Aufnahme zu finden.

Es handelt sich hier nicht um eine Vermehrung der philiströsen Litteraturgeschichten, deren Zahl Legion ist, und die mit wenigen Ausnahmen den allgemeinen Hang nur bestärken: wenig *Bücher*, umsomehr aber *über* Bücher zu lesen.

Diese *Geschichte der Weltlitteratur* unterscheidet sich von den bisherigen Arbeiten auf diesem Gebiete dadurch, dass jede einzelne Litteraturgeschichte zwar ein *in sich völlig abgeschlossenes Ganzes* bildet, aber alle von dem einheitlichen Gesichtspunkte geleitet sein werden, in angenehmer, nicht doctrinärer Darstellung ein Bild des *Besten* zu geben, was die betreffende Litteratur aufzuweisen hat, dieses Bild durch geschmackvoll ausgewählte Proben (in metrischen Übersetzungen) zu illustrieren und mit dem grossen Wust der unbedeutenden Namen und Bücher, diesem leidigen Ballast aller bisherigen Litteraturgeschichten, gründlich aufzuräumen und nur soviel davon mitzuteilen, um den Charakter eines brauchbaren Nachschlagewerkes und bleibenden Handbuches nicht zu beeinträchtigen. Zu diesem Unternehmen hat sich eine Anzahl erprobter und geschmackvoller Litteraturkenner vereinigt, deren jeder nach einheitlichem Plane diejenige Litteratur bearbeitet, die er vollständig

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.

GESCHICHTE

DER

WELTLITTERATUR

IN EINZELDARSTELLUNGEN.

BAND I:

GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN LITTERATUR.

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH

HOFBUCHHÄNDLER.

GESCHICHTE

DER

FRANZÖSISCHEN LITTERATUR

VON IHREN ANFÄNGEN

BIS AUF DIE NEUESTE ZEIT

VON

EDUARD ENGEL.

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH

HOFBUCHHÄNDLER.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Meiner teueren Gattin

Paulita Dolores

widme ich in herzlicher Liebe und Dankbarkeit

diese Frucht jahrelanger gemeinschaftlicher Studien.

BERLIN, September 1882.

E. E.

H. lit. u. 109 x/1

Inhalt.

ERSTER ABSCHNITT.

IX.—XV. Jahrhundert.

Seite

1. Kapitel: *Aelteste Denkmäler* 2
Entstehung der Sprache. — Strassburger Eidschwüre. — Eulalia-Lied. — Charakter der Sprache.

2. Kapitel: *Die altfranzösischen Epopöen* 17
Der karolingische, celtische und normannische Sagenkreis. — Das Rolandslied. — Der *Roman de Renard.*

3. Kapitel: *Die provenzalische Litteratur* 36

4. Kapitel: *Die altfranzösische Lyrik* 57
Volkslyrik. — Kunstlyrik. — König Thibaut von Navarra.

5. Kapitel: *Die Kleinepik* 67
Die Fabliaux. Aucassin und Nicolete. — Die Lais. Marie de France. — Rutebeuf. — *La Bible Guiot.*

6. Kapitel: *Das altfranzösische Drama* 89
Mysterien. Mirakelspiele. Schäferspiele. Passionsspiel. Moralitäten. *Farces.* (Maistre Pierre Pathelin). *Sotties.*

7. Kapitel: Der „*Roman de la Rose*“ 107

8. Kapitel: *Die altfranzösische Geschichtschreibung*. 112
Villehardouin. — Joinville. — Froissart. — Commynes.

9. Kapitel: *Die Lyriker des 15. Jahrhunderts* 120
Villon. — Charles d'Orléans. — Olivier Basselin. — Alain Chartier.

ZWEITER ABSCHNITT.

XVI. Jahrhundert.

10. Kapitel: *François Rabelais* 138

11. Kapitel: *Die klassischen Prosaiker der Renaissance* 152
Montaigne. — Margarethe von Navarra.

Seite

12. Kapitel: *Die Satire* . 163
Satire Ménippée. — Mathurin Regnier.
13. Kapitel: *Die Lyrik des 16. Jahrhunderts* 173
Clément Marot. — Louise Labé.
14. Kapitel: *Die klassische Plejade* 187
Du Bellay. — Ronsard. — Jodelle.

DRITTER ABSCHNITT.

XVII. Jahrhundert.

15. Kapitel: *Malherbe und Boileau* 206
Maynard. — Racan.
16. Kapitel: *Die Precieusen und Burlesken. — Die Académie Française* 227
Balzac. — D'Urfé. — Cyrano de Bergerac. — Scarron.
17. Kapitel: *Die Lyriker* 239
Jean-Baptiste Rousseau. — Antoinette Deshoulières. — Chaulieu und Lainez.
18. Kapitel: *Die Prosa* . 250
Pascal. — La Rochefoucault. — La Bruyère. — Bayle. — Bossuet. — Duc de St. Simon. — Madame de Sévigné.
19. Kapitel: *Fabel-, Märchen- und Romandichter* 264
Lafontaine. — Perrault. — Hamilton. — Fénélon. — Madame de Lafayette.
20. Kapitel: *Das klassische Drama* 271
Hardy. Garnier. Mairet. Rotrou. — Corneille. — Jean Racine.
21. Kapitel: *Die Komödie* 289
Molière. — Regnard, Boursault, Dancourt, Destouches.

VIERTER ABSCHNITT.

XVIII. Jahrhundert.

22. Kapitel: *Voltaire und sein Zeitalter* 304
23. Kapitel: *Montesquieu* 320
24. Kapitel: *Diderot und die Encyklopädisten* 328
d'Alembert. Helvétius. Holbach. La Mettrie. Buffon. Raynal. Condorcet. Maupertuis. Condillac. Cabanis. Volney. Vauvenargues. St. Pierre. J. J. Barthélemy.
25. Kapitel: *Jean-Jacques Rousseau* 342
26. Kapitel: *Beaumarchais. — Theater- und Revolutionslitteratur* . 356
Mirabeau. Chamfort. Rivarol. Madame Roland. Crébillon. La Harpe. Ducis. Letourneur. Marivaux. Sedaine.

Seite

27. Kapitel: *Die lyrische und die erzählende Dichtung* 368
Louis Racine. Le Franc de Pompignan. Gilbert. Delille. Florian. Gresset. Parny. Piron. André Chénier. J.-M. Chénier. — Le Sage. Prévost d'Exiles. Bernardin de St. Pierre.

FÜNFTER ABSCHNITT.

XIX. Jahrhundert.

28. Kapitel: *Klassiker und Romantiker. — Chateaubriand. — Madame de Staël* . 380
Rouget de Lisle. Madame de Genlis. Paul de Kock. Désaugiers. Millevoye. B. Constant.

29. Kapitel: *Tendenzschriftsteller.* Maistre. Courier. Béranger. Barbier. Barthélemy . 400

30. *Die Romantiker. I.* 415
Lamartine. Delavigne. Alfred de Vigny. Edgar Quinet. Gérard de Nerval.

31. Kapitel: *Die Romantiker. II.* Victor Hugo 428

32. Kapitel: *Die Romantiker. III.* Alfred de Musset 443

33. Kapitel: *Die Lyrik des* 19. *Jahrhunderts* 456
Sainte-Beuve. Brizeux. Desbordes-Valmore. Amable Tastu. Nadaud und Dupont. Reboul. Hégésippe Moreau. Deschamps. Coppée. Sully-Prudhomme. Laprade. Gautier. Baudelaire. Banville. Leconte de Lisle. Deroulède.

34. Kapitel: *Der Roman. I. Die Idealisten und Phantasten* . . . 479
Nodier. X. de Maistre. Toepffer. Alphonse Karr. — George Sand. — Lamennais. — A. Dumas der Aeltere. Soulié. Sue. Sensationsromane.

35. Kapitel: *Der Roman. II. Die Realisten* 493
Beyle. Mérimée. Balzac. Flaubert. Goncourt. Daudet. Zola. — Feuillet. Sandeau. Souvestre. About. Cherbuliez. Fabre. Saintine. Féval. Champfleury. Marc Monnier. Erckmann-Chatrian. Murger. Malot. Pouvillon. Glouvet. Theuriet. Monnier. Véron. Tillier. Gozlan. Droz. Gréville. Verne.

36. Kapitel: *Das Theater* 514
Ponsard. Leconte de Lisle. Bornier. — Scribe. Legouvé. — Augier. A. Dumas fils. Sardou. Barrière. Labiche. Madame de Girardin. Pailleron. Meilhac und Halévy.

37. Kapitel: *Die wissenschaftliche und politische Prosa* 523
Aug. Thierry. Am. Thierry. Guizot. Barante. Michaud. Capefigue. Thiers. Lanfrey. Mignet. Michelet. Tocqueville. L. Blanc. Wallon. Vaulabelle. Martin. Daniel Stern etc. — Renan.
Litterarhistoriker. Philologie. Deutsche Litteratur in Frankreich. Philosophen. Nationalökonomie. Redner. Pamphlets. — Schlusswort.

IX.—XV. Jahrhundert.

1. Kapitel.

Aelteste Denkmäler.

Die Geschichte der französischen Sprache in Frankreich reicht zwei Jahrtausende zurück. Mehrere Menschenalter vor der Eroberung Galliens durch Caesar hatte das Lateinische angefangen, sich durch die Vermittelung der südfranzösischen Küstenstädte und der von Italien aus nach Nordwesten vorgeschobenen militärischen Niederlassungen nach dem celtischen Gebiete zwischen der Loire und dem mittelländischen Meere zu verbreiten. Die vollständige Unterjochung Galliens in den fünfziger Jahren v. Chr. bezeichnet den Anfang der definitiven Herrschaft einer romanischen Sprache in dem seit Jahrhunderten durch Celten bewohnten Ländergebiet. Aus dem Latein der soldatischen Eroberer, in deren Gefolge bald die römischen Bureaukraten ihren Einzug in die neue Provinz des Imperium Romanum hielten, hat sich die Sprache entwickelt, welche noch heute — wenige celtische Sprachinseln in Nord-Frankreich abgerechnet — von den Nachkommen der tapferen Feinde Caesars gesprochen wird.

Die Zwischenglieder der Entwickelungskette von der Eroberung Galliens bis zu dem ersten beglaubigten Dokument in französischer Sprache sind so spärlich vorhanden, dass kein Sprachforscher zu sagen vermag, wann zuerst sich Spuren von einem

französischen Idiom im Gegensatz zum vulgären, verderbten Latein zeigen. Einzelne Wortverstümmelungen, welche französischen Sprachcharakter haben, finden sich in Kaufurkunden und ähnlichen Dokumenten des frühen Mittelalters reichlich; auch erste Anzeichen spezifisch französischer *Formenbildung* lassen sich vielfach nachweisen; aber *vor* dem später anzuführenden wichtigen Beweisstück aus dem Jahre 842 n. Chr. giebt es keine grössere zusammenhängende Probe französischer Sprache. Doch *wenn* uns auch die ganze durch mehr als 8 Jahrhunderte reichende Kette in allen ihren Ringen vor Augen läge, — wir vermöchten dennoch nicht genau an irgend einem Punkte zu sagen: hier hört das wenn auch noch so verdorbene, misshandelte, gänzlich unciceronianische *Latein* auf, und hier fängt das *Französische* an. Eine solche Zeitbestimmung für die Entstehung lässt sich bei keiner einzigen bekannten Sprache treffen; höchstens kann man nach einer durch Jahrhunderte klaffenden Lücke bei dem ersten vorliegenden Aktenstück rufen: dies ist unverkennbar dieser oder jener Sprache angehörig.

Das Latein hat in Frankreich so ziemlich dieselbe Rolle bei der Neubildung der Landessprache gebildet wie in den andern sogenannten romanischen Ländern. Die erobernd eindringende römische Soldateska und die ihr folgende Bureaukratie darf man sich durchaus nicht im Besitz *des* Latein vorstellen, welches wir auf unsern Schulen aus den römischen Klassikern gelernt und von dem wir nur zu leicht glauben, dass es „die Sprache der alten Römer“ gewesen sei. Oder höchstens in dem Sinne die Sprache der alten Römer, wie etwa das Deutsche Goethes die Sprache des Frankfurter Handwerkers, das Englische Macaulays die Sprache des schottischen Fischers oder das Italienische Manzonis die Sprache des Lastträgers in Mailand oder am Schauplatz der „Promessi Sposi“ selber ist. Die Soldaten und ihre ihnen später folgenden Angehörigen, die Kleinkrämer und Schreiber, welche im Dienste Roms das eroberte Gallien in Besitz nahmen, haben zweifellos ein Latein gesprochen, dem die Sprache Ciceros unähnlicher war als der des Ennius oder selbst der Zwölf Tafeln. Die Schwierigkeit bei der Zurückleitung des Altfranzösischen auf die lateinische Urquelle ergiebt sich wesentlich durch unsere höchst mangelhafte Kenntnis

des *Sermo vulgaris militarisque*, der Sprache des gemeinen Mannes und des Feldlagers, wie der heilige Hieronymus sie nannte.

Diese lateinische Vulgärsprache, die Sprechsprache im Gegensatz zur Schriftsprache, mischte sich in Frankreich nur wenig mit celtischen Elementen. Die Grammatik blieb fast gänzlich unberührt von celtischen Einflüssen*), höchstens bereicherte sich der Wortschatz um einen gewissen Prozentsatz aus eingeborenem Sprachmaterial. Der Abstand zwischen der Kultur der Sieger und der Besiegten entschied in diesem Falle, wie in ähnlichen, über die Herrschaft der beiden Sprachen: die numerisch vielleicht hundertfach stärkere Urvölkerung bequemte sich zum Gebrauch der fremden Sprache, ohne deren Kenntnis ein Rechtsschutz, eine Geltendmachung persönlicher Verdienste nicht möglich war. Die verwilderte gemeine Soldatensprache der römischen Kolonisten in Gallien wurde Mode, und der Mode hat sich Gallien zu allen Zeiten gefügt. Am schnellsten schloss sich die eingeborene Aristokratie in Sprache und Sitte an das römische Element an, die Kaufleute folgten, und eine zweckmässig geleitete Verlateinerung des Landes durch Schulen, Theater, Volksbelustigungen aller Art brachte in verhältnismässig kurzer Zeit zuwege, dass ein fast ausschliesslich celtisches Land dem romanischen Sprachgeist anheimfiel. Mochten nun aber auch die vornehmeren Klassen der Gallier nach dem Vorzuge streben, es ihren Standesgenossen in Italien in der Beherrschung des Schriftlatein gleichzutun, — die grosse Masse sprach das Latein nach, welches ihr aus dem Munde der römischen Kolonisten gewöhnlichen Schlages entgegenklang, und aus diesem elenden Latein ist die Sprache hervorgegangen, welche heute die gebildete Welt annähernd so sehr beherrscht, wie zu ihrer Zeit die römische.

Einen sehr starken Bestandteil des französischen Wortschatzes lieferte die deutsche Sprache. Schon zur Zeit der römischen Herrschaft in Gallien finden sich einzelne germanische Ausdrücke in der lateinischen Vulgärsprache des Landes, eingebürgert durch die zahlreichen germanischen Elemente der römischen Legionen.

*) Die Zusammensetzungen „*soixante-dix*“, „*quatre-vingts*“, „*quatre-vingt-dix*“ will man auf celtische Vorbilder zurückführen, — schwerlich mit Recht.

Aber erst seit dem Anfang des 5. Jahrhunderts, also seit dem Vordringen des germanischen Völkerkeils in die römischen Herrschaftsgebiete, nehmen die Einwanderungen germanischer Wortstämme in die sich langsam entwickelnde französische Sprache so zu, dass sie einen schwerwiegenden Prozentsatz des Wortvorrates bilden. Nur blieben die germanischen Zutaten damals wie später bei der Einwanderung der Franken auf die Grammatik des Französischen ohne nachweisbaren Einfluss, und noch bis auf den heutigen Tag müssen die zahlreichen germanischen Bestandteile, welche die neufranzösische Sprache sich fortwährend aneignet — englische wie deutsche —, sich mit der Rolle von Fremdwörtern begnügen und sich den französischen Sprachgesetzen in Aussprache wie Formbehandlung fügen.

Im Laufe der Zeiten hat das Französische auch eine Menge griechischer Wörter in sich aufgenommen, besonders durch Vermittelung Marseilles, aber der prozentuale Anteil des Griechischen an der Gestaltung der französischen Sprache ist nicht annähernd mit dem des Deutschen zu vergleichen.

Der Charakter des Französischen, wie er uns schon in den ältesten grösseren Proben entgegentritt, ist ein durch und durch lateinischer, romanischer, — in höherem Grade als z. B. der des Spanischen, in fast gleichem wie der des Italienischen. In den berühmten Eidschwüren von Strassburg aus dem Jahre 842, abgelegt von Ludwig dem Deutschen und den Soldaten Karls des Kahlen, findet sich, ausser den deutschen Namen, nicht ein einziges Wort germanischen Ursprungs. Diese Eidschwüre, die ältesten Proben französischer Sprache, lauten:

> Pro deo amur, et pro christian poblo et nostro commun salvament, d'ist di en avant, en quant deus savir et podir me dunat, si salvarai eo cist meon fradre Karlo et in adjudha et in cadhuna cosa, si com om per dreit son fradra salvar dist, in o quid il mi altresi fazet; et ab Ludher nul plaid nunquam prindrai, qui meon vol cist meon fradre Karle in damno sit.

Zum sprachlichen Verständnis für solche, die mit dem Altromanischen nicht bekannt sind, setzen wir eine möglichst wortgetreue lateinische Übersetzung her, welche natürlich keinen Anspruch auf sprachliche Schönheit oder auch nur Richtigkeit macht, sondern nur zeigen soll, aus welchen lateinischen Bestandteilen jenes älteste französische Sprachdenkmal hervorgegangen:

Pro dei amore et pro christiano populo et nostro communi salvamento, de isto die inantea, in quanto deus sapere et posse mihi donat, sic salvabo (eigentlich „salvare-habeo“) ego ecce-istum meum fratrem Karlum et in adjuto et in quaque una causa, sic quomodo homo per directum suum fratrem salvare debet, in eo quid ille mihi alterum-sic facit; et apud Lotharium (cum Lothario) nullum placitum nunquam prehendam (prehendere-habeo), quid meum velle (me volente) ecce-isti meo fratri Karlo in damno sit.

Der Schwur lautete deutsch:

In godes minna ind in thes christiânes folches ind unser bêdhêrô gealtnissi, fon thesemo dage frammordes, sô mir got gewizci indi mahd furgibit, sô haldih tesan mînan bruodher, sôsô man mit rehto sînan bruodher scal, in thiû thaz er mig sô soma duo, indi mit Luheren in nohheinin thing ne gegango, thê mînan willon imo ce scadhen werhên.

Der Gegenschwur der Mannen Karls des Kahlen lautete:

Si Lodhuwigs sagrament, que son fradre jurat, conservat, et Karlus meos sendra de sua part non los tanit, si io returnar non l'int pois, ne io ne neuls, cui eo returnar int pois, in nulla ajudha contra Lodhuwig nun li iu er —

welcher aus folgenden lateinischen Wörtern entstanden ist:

Si Ludovicus sacramentum, quod suo fratri jurat, conservat, et Karlus meus senior (seigneur) de sua parte non illud tenet, si ego retornare non illum inde possum, nec ego nec nullus, quem ego retornare inde possum, in nullo adjuto contra Ludovicum non illi ego ero.

Auf Althochdeutsch:

Oba Karl then eid, then er sînemo bruodher Ludhuwîge gesuor, geleistit, indi Ludhuwîg mîn hêrro, then er imo gesuor, forbrihehit, ob ih inan es irwenden ne mag, noh ih noh thêrô nohhein, then ih es irwenden mag, widhar Karle imo ce follustî ne wirdhit.

Möge der Leser aus diesen Gegenüberstellungen selber einen Schluss ziehen, welche von beiden Sprachen, die französische oder die deutsche, in den seit jenen Eidschwüren verflossenen 1000 Jahren sich in Wortformen und Grammatik mehr verändert hat.

Im 9. Jahrhundert war die Herrschaft des Französischen über das Latein in Gallien begründet und sie wurde immer fester seit dem Teilungsvertrag von Verdun (842), welcher Frankreich zu einem von Deutschland unabhängigen Landgebiet machte. Hugo Capet war des Gebrauchs des Latein unfähig oder tat wenigstens so, und seine schmeichelnden Zeitgenossen rechneten es ihm zum Lobe an, dass er „linguae gallicae facundia peritissimus“, im fertigen Gebrauch der französischen Sprache wohl bewandert gewesen. Auch wird berichtet, dass er bei seiner Zusammenkunft mit dem Kaiser Otto II. auf dessen lateinische Anreden nicht anders

als mit Hilfe von dolmetschenden Bischöfen zu antworten vermochte. — Nachdem gegen Ende des 10. Jahrhunderts auf einem Konzil der Bischof von Verdun die Versammlung durch eine Rede in französischer Sprache eröffnet und ihr so auch die kirchliche Weihe gegeben hatte, war das Schicksal des Latein als Sprache des Volkes besigelt. Eine neue Sprache war entstanden, und nicht lange währte es, bis diese neue Sprache sich literarisch betätigte.

Das erste Literaturdenkmal des Französischen ist ein Hymnus auf die heilige Eulalia, die *Cantilène de Sainte Eulalie* aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, von einem unbekannten Dichter — recht volkstümlich und einfach gehalten und stellenweise von grosser Naivetät. Es lautet:

Buona pulcella fut Eulalia,
Bel avret corps, bellezour anima,
Voldrent la veintre li deo inimi,
Voldrent la faire diaule servir,
Elle n'out eskoltet les males conselliers
Quelle deo raneiet chi maent sus en ciel.
Ne por or ned argent ne paramenz,
Por manatce regiel ne preiement,
Niule cose non la pouret omque pleier,
La polle sempre non amast lo deo menestier.
E por o fut presentede Maximiien
Chi rex eret à cels dis sovre pagiens.
Il li enortet, dont lei nonqui chielt,
Qued elle fuiet lo nom christien ;
Elle adunet lo suon element,
Melz sostendreiet les empedementz,
Quelle perdet sa virginitet.
Por o s furet morte a grant honestet.
Enz en l fou la getterent com arde tost.
Elle colpes non auret, por o no s coist.
Aezo no s voldret concreidre li rex pagiens,
Ad une spede li roveret tolir lo chief.
La domnizelle celle cose non contredist,
Volt lo seule lazsier, si ruovet Krist.
In figure de colomb volat a ciel.
Tuit oram que por nos degnet prier,
Qued avuisset de nos Christus mercit
Post la mort, et a lui nos laist venir
Per souve clementia.

Wir lassen, obgleich das Original schon französischer aussieht, eine Übersetzung in neufranzösischer Sprache folgen, mit engem Anschluss an den Urtext:

Bonne pucelle fut Eulalie,
Bel avait le corps, plus belle l'âme.
Voulurent la vaincre les ennemis de Dieu,
Voulurent la faire servir le diable.
Elle n'eut écouté les mauvais conseillers
(lui conseillant) de renier Dieu qui habite là-haut dans le ciel,
Ni pour or, ni argent, ni parures,
Par menace du roi, ni prières,
Nulle chôse ne la put jamais plier,
La pucelle, à ne pas aimer toujours le service de Dieu.
Et pour cela elle fut présentée à Maximien,
Qui était roi en ces jours sur les païens,
Il l'exhorte à ce dont jamais il ne lui chaut,
Qu'elle abandonne le nom chrétien.
Elle rassemble toute sa force,
Mieux elle soutiendrait les fers,
Que de perdre sa virginité.
Pour cela elle est morte à grand honneur.
En le feu ils la jetèrent, afin qu'elle brûlât tôt.
Elle n'avait aucune faute, pour cela elle ne brûla pas.
A cela ne voulut pas se fier le roi païen,
Avec une épée il commanda de lui ôter la tête.
La demoiselle ne contredit à cette chose.
Elle veut laisser le siècle, si l'ordonne Christ,
En figure de colombe vola au ciel.
Prions tous que pour nous elle daigne prier,
Que Christ ait merci de nous
Après la mort et à lui nous laisse venir
Par sa clémence.

Die Entwickelung, welche die beiden angeführten Sprachdenkmäler, obgleich nur 120 Jahre auseinander liegend, bezeichnen, ist eine auffallend grosse. Der in den „Eidschwüren" noch überwiegend lateinische Charakter der Sprache ist in der „*Cantilène de Sainte Eulalie*" zu einem wesentlich französischen geworden. So enthalten die „Eidschwüre" noch kein Beispiel des Artikelgebrauchs, während er sich in der Hymne vollständig ausgebildet findet. Auch in metrischer Beziehung ist die „*Cantilène de Sainte Eulalie*" sehr interessant: sie trägt schon annähernd den Charakter, den wir in den um min-

destens ein Jahrhundert späteren französischen Heldendichtern völlig entwickelt finden werden, nämlich die Assonanz als poetisches Bindemittel der einzelnen Verse. Mit Ausnahme der vier ersten, der drei letzten und zweier Verse in der Mitte assoniren alle Verse auf *e* oder *ie*. — Ausserdem gewährt dieses erste poetische Werk der französischen Litteratur einigen Anhalt für die so viel umstrittene Frage nach der Entstehung der Volksepen. In der Cantilene auf das Martyrium der heiligen Eulalia haben wir offenbar eine jener poetischen Einheiten vor uns, durch deren Aneinanderschweissung, mit den nötigen Übergangszutaten, später jene aus tausenden von Versen bestehenden Heldengedichte („*Chansons de geste*") entstanden, welche die Blütezeit der altfranzösischen Literatur bezeichnen.

Während Form und Umfang des Eulalia-Liedes ahnen lassen, dass wir es bei ihm mit einer volkstümlichen Dichtung zu tun haben, ist die jedenfalls jüngere „*Passion du Christ*" das Werk eines gelehrten Klerikers, wenn auch zum Vortrag fürs Volk bestimmt. Diese Leidensgeschichte Christi umfasst 129 vierzeilige assonirende Strophen. Die Assonanzen sind aber sehr ungeschickt durchgeführt und lassen merken, dass der Dichter an den mündlichen Vortrag nicht in erster Reihe gedacht hat. Der poetische Wert dieser „*Passion*" ist kein grosser; der Verfasser hat in seinen 516 Versen einen Auszug aus den Evangelien geben wollen, wobei Verzerrungen aller Art unvermeidlich waren. Auch klingt vieles sehr gesucht-symbolisirend. Hier eine kleine Sprachprobe, welche schon ganz wesentliche formelle Fortschritte gegen das Eulalia-Lied aufweist. Übrigens scheint der Abschreiber ein Provenzale gewesen zu sein, denn es finden sich mehrfach südfranzösische Formen dicht neben nordfranzösischen:

Hora vos die vera raizun
De Jesu Christi passiun;
Los sos affanz vol remembrar
Per que cest mund tot a salvad.

Trenta tres anz et alques plus
Desque carn pres in terra fu,
Per tot obred que verus deus,
Per tot sosteg que hom carnals.

Ausserdem besitzen wir noch eine „*Vie de Saint Léger*“ (poetisch wertlos) und eine „*Vie de Saint Alexis*“ (eine längere Legende mit einigen schwungvollen Stellen) aus dem 10. Jahrhundert.

Wir sprachen oben von dem Unterschied zwischen dem nordfranzösischen und südfranzösischen Idiom. Beide aus denselben Hauptbestandteilen ursprünglich hervorgegangen, haben sich durchaus selbständig und verschiedenartig entwickelt, sodass sie nicht nur heute in ihren letzten Ausläufern, dem Neufranzösischen und dem Neuprovenzalischen, zwei Sprachen darstellen unter einander mindestens so verschieden wie etwa Italienisch und Spanisch, sondern auch schon in den ältesten Sprach- und Litteraturzeugen einen deutlich von einander abweichenden Sprachcharakter tragen. Die *Langue d'oïl* im Norden und die *Langue d'oc* im Süden (so genannt nach den beiden Wörtern für „ja“: *oïl* und *oc*) sind seit dem 11. Jahrhundert die Werkzeuge zweier grosser Litteraturströmungen, die sich hin und wieder berühren, formelle Elemente von einander entlehnen, sich übersetzerisch austauschen, aber nie zu einer Litteratureinheit miteinander verschmelzen. Nur die Tatsache des gemeinsamen Vaterlandes Frankreich für beide verschiedenen Sprachen zwingt jede Darstellung der Entwickelung französischer Litteratur, auch die Geschichte der provenzalischen, der *Langue d'oc*-Litteratur zu behandeln, — im übrigen ist das Provenzalische mehr als nur ein Dialekt des Französischen, und seine Litteratur etwas besseres als eine nur geduldete Dialektlitteratur.

Der Charakter beider Sprachen und die Verschiedenheit ihrer geographischen Nachbarschaften wiesen schon in den ältesten Versuchen ihrer litterarischen Verwertung einer jeden ein anderes Gebiet zu. Die *Langue d'oïl* wurde zunächst die Sprache der Epik, die *Langue d'oc* die der Lyrik. Jene, die Sprache Mittel- und Nordfrankreichs, mit ihrer grösseren Knappheit, Schärfe und Toneinfachheit, erklang im Munde der fahrenden Sänger der *Chansons de geste*, jener vieltausendversigen Heldengedichte, — diese, die Sprache Südfrankreichs, vornehmlich der Provence, mit ihrer musikalischen Anlage, ihrem grösseren Reichtum namentlich an volltönenden Endungen, diente den zahlreichen Formen der

lyrischen Dichtung, von denen die altprovenzalische Litteratur eine erstaunliche Fülle aufweist. In Nordfrankreich die etwas reimungelenke, formnüchterne Kunst der „Trouvères“, — in der Provence die bis zur Virtuosität ausgebildete Beherrschung aller möglichen und einiger unmöglichen Formen der Lyrik durch die „Troubadours“. Zur gestaltenschaffenden Tätigkeit hat sich die alte Poesie der Provence niemals zusammengefasst, keine einzige grössere epische Originaldichtung ist in ihr zu verzeichnen, die wenigen Heldengedichte, wie der „*Fierabras*“, sind keine Originale, sondern fast wörtliche Übersetzungen aus der *Langue d'oïl*, und ihre geringe Zahl deutet genugsam auf die Abneigung der Provenzalen gegen alle epische Dichtung. Dagegen in allem, was formelle Kunstfertigkeit angeht, leisteten die Provenzalen Staunenswertes. Auf Jahrhunderte hinaus beherrschten sie unumschränkt die Formen der europäischen Lyrik, waren sie die Lehrer im kunstreichen Liebessange wie im politischen Liede; ihnen verdankten die Italiener, die Spanier wie auch die Deutschen (Walther von der Vogelweide!) unleugbar viele ihrer besten Anregungen. Andrerseits dehnten die nordfranzösischen Trouvères ihre epische Herrschaft über das ganze zivilisirte Europa aus: kein Kulturland, in welchem nicht Bearbeitungen der französischen *Chansons de geste*, häufig sogar sklavische Übersetzungen, zu finden sind. Nur in Deutschland war ihre Herrschaft durch das Vorhandensein der beiden grossen Nationalepen „Nibelungen“ und „Gudrun“ einigermassen beschränkt; mit dem Invergessenheitgeraten dieser Volksdichtungen wird die Herrschaft der französischen Heldengedichte, namentlich derer aus dem Cyklus Karls des Grossen und der Graalsage, immer übermächtiger. — Man sieht, die Rolle der französischen Litteratur als Ton angebende für die umwohnenden Völker ist keine erst durch moderne Verhältnisse bedingte, sondern einer der ältesten und wichtigsten Faktoren der Entwickelung der Weltlitteratur überhaupt.

Und nun einige Worte über den Charakter der französischen Sprache und ihre Litteraturfähigkeit. Bereitwillig gesteht man ihr die letztere im höchsten Masse auf allen übrigen Gebieten zu, nur an ihrer natürlichen Eignung zur herzinnigen, das tiefste Gemüt bewegenden Lyrik wird, besonders in Deutschland, häufig gezweifelt.

Ein Blick in die zahlreichen Volksliedersammlungen älterer und neuerer Zeit würde leicht zu einem günstigeren Urteil führen, und wenn Lyriker wie Goethe und Heine oder selbst nur wie Thomas Moore der französischen Litteratur fehlen, so trägt hieran schwerlich der Sprachgeist die Schuld, weder die eigentümliche Metrik noch der starre Accent des Französischen, sondern vielmehr die besondere Stimmung des poetischen Gemüts. — Aber auf allen andern Gebieten der Litteratur stehen französische Dichternamen ebenbürtig neben denen anderer Völker; namentlich im Roman und im Drama haben die Franzosen ganze grosse Litteraturen beherrscht und beherrschen sie heute noch mit derselben widerwillig ertragenen Unerbittlichkeit, wie durch Jahrhunderte, und vielleicht heute mit mehr Berechtigung als früher. Von jeher, seit den Anfängen ihrer Entwicklung, also seit dem Zeitalter der „*Chansons de geste*", der „*Fabliaux*" und der Troubadour-Lyrik, hat die französische Litteratur andern Völkern mehr gegeben als von ihnen empfangen. Vielleicht selten selbständig in der reinen Phantasietätigkeit und da der gemeinschaftlichen Quelle aller europäischen Litteraturen, dem Orient, tributpflichtig, hat sie von frühester Zeit in der Formengebung eine Sicherheit, ein dichterisches Geschick, eine Popularität erreicht, wie keine andere zeitgenössische Litteratur. Die Bedeutung der altfranzösischen Litteratur für das mittelalterliche europäische Schriftentum zu erörtern, ist hier nicht der Ort; nur die wissenschaftlich festgestellte Tatsache sei betont, dass die Kunstepik der ersten deutschen Litteraturblüte, unsere herrlichen Epen von Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Strassburg, nicht nur französische Stoffe entlehnt und umgearbeitet, sondern vielfach sich auf eine wörtliche Übersetzung der altfranzösischen Originale, eben jener *Chansons de geste*, beschränkt hat.

Es ist keine bloss durch Modewillkür oder politische Einflüsse bedingte litterarische Herrschaft, welche die Franzosen seit Jahrhunderten über die zivilisirte Welt üben; sie ist die naturnotwendige Folge der einseitig nationalen Kunstausbildung der französischen Sprache und Litteratur. Kein Volk hat sich so frei von der Kenntnis fremder Sprachen und fremder Dichterwerke zu halten gewusst, wie das französische, keines besitzt — was als Symptom beachtenswert ist — so wenig Übersetzungen

aus fremden Litteraturen. Diese in vielen Beziehungen als Kulturmangel zu bezeichnende nationale Beschränkung hat für die Sprach- und Litteraturentfaltung ihre nicht zu unterschätzenden segensreichen Folgen gehabt. Gerade die Stände, die am meisten zur Pflege der nationalen Geistesbildung berufen sind, haben in Frankreich stets, vom höchsten bis zum niedersten, vom Königshofe bis zur Schreibstube des Journalisten, die Vorbedingung aller höheren Kultur in der kunstsinnigen Ausbildung der nationalen Sprache gefunden. Eine kurze Zeit des Ungeschmackes abgerechnet, in welcher französische Könige gelegentlich spanisch redeten, haben Frankreichs Regierungsträger immer und immer, von Hugo Capet bis auf den Präsidenten der dritten Republik, die Landessprache als die einzige ihrer würdige betrachtet und ihr auch die nötige Achtung im Auslande zu verschaffen gewusst. Keine Litteratur zählt so viele fürstliche Häupter unter ihren Vertretern wie die französische. König Thibaut IV. von Navarra, der bedeutendste Lyriker des 13. Jahrhunderts, Herzog Charles d' Orléans, der zierliche Chansondichter des 15. Jahrhunderts, Königin Margarethe von Navarra, die glänzende Rivalin Boccaccios, eine Meisterin der Prosa, und viele viele andere erlauchteste Namen in Süd- wie in Nordfrankreich — alle schreiben sie ausschliesslich die Sprache ihres Volkes, alle haben sie den patriotischen Stolz auf ihre Muttersprache und verschmähen die poetischen Stümpereien in fremder Zunge, in denen Fürsten anderer Länder im Mittelalter sich so unfruchtbar versucht haben.

Unter König Franz I. wurden 3 Edikte erlassen (1522, 1529 und 1539), welche den Gebrauch der französischen Sprache in allen Akten öffentlicher Rechtsgiltigkeit vorschrieben und den barbarischen Missbrauch einer toten Sprache endlich abstellten. In dem Edikt von 1539 heisst es im Artikel 11:

„Et pour ce que de telles choses (obscurités) sont souventes fois sur l'intelligence des mots latins contenus ès dits arrêts, nous voulons que dorénavant tous arrêts, ensemble toutes autres procédures, soit dans nos cours souveraines, ou autres subalternes et inférieures, soit de registres, enquêtes, contrats, commissions, sentences, testaments, soient prononcés, enregistrés et délivrés aux parties en langage maternel français, et non autrement." —

Die liebevolle, bis in die kleinsten Details des Wohllauts und der Stilrichtigkeit sich vertiefende Beschäftigung mit der hei-

mischen Sprache — das ist eine der bewundernswertesten Erscheinungen in der Geschichte französischer Litteratur. Die französische Akademie, die viel bespöttelte, zopfige, für überflüssig gehaltene — was war sie ursprünglich anders als ein sichtbarer Beweis für die Liebe zur künstlerischen Ausbildung der Muttersprache? Nicht als Ursache der Stilreinheit und grammatischen Fixirung des Französischen, sondern als eine der Kundgebungen des sprachlichen Kunstsinnes eines ganzen Volkes muss sie aufgefasst werden. — Die prüden Kritiker im Parterre des Théâtre Français, welche Molière die berühmte „tarte à la crême“ in „*L'école des femmes*“ als stilwidrig vorwarfen, hatten gewiss Unrecht; aber sie glaubten gegen eine zu gewagte Durchbrechung geheiligter stilistischer Kunstregeln Widerspruch einlegen zu sollen. Wer denkt dabei nicht an die ebenso sprachkunstliebenden Athener, welche dem Demosthenes einen, übrigens absichtlich verübten, Sprachfehler mit Hohnlachen ins Gewissen riefen!

Mag auch durch dieses ängstliche Festhalten am überkommenen sprachlichen Erbteil der nationale Hang zur Phrase, zur sprachlichen Schablone ohne neuen Inhalt, bestärkt worden sein — gerade diesem Sprachkonservatismus verdankt die französische Nation es, dass ihre Litteratur der letzten 3 Jahrhunderte ihr noch heute frisch und allgemein verständlich erscheint; dass die Komödien Molières im „Hause Molières“ noch heute ohne jede Änderung aufgeführt und bis in jede Kleinigkeit hinein nachgefühlt werden; dass der ohne sprachlichen Kommentar verständliche Litteraturschatz fast bei keinem Volke so grosse Zeiträume umfasst, wie bei den Franzosen. Die Stabilität der französischen Sprache seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts im Vergleich mit der der deutschen Sprache ist eine staunenerregende.

Ob die französische Sprache über einen grösseren Wortreichtum verfügt, als die deutsche, lassen wir dahin gestellt; nicht die Dicke der betreffenden Wörterbücher entscheidet über den grösseren Reichtum einer Sprache, sondern die Zahl der von der Mehrheit des Volkes angewandten Wörter und die Sicherheit in der Beherrschung der Sprache, — nicht der Besitz, sondern die Verausgabung des Wortvorrats.

Die einseitige Pflege der sprachlichen und künstlerischen

Form ist aber nicht nur die hauptsächlichste Veranlassung zur Weltherrschaft der französischen Litteratur während langer Zeit gewesen, — sie enthält auch die Entschuldigung für vieles, was inhaltlich weniger reizvoll, ja geradezu abstossend wirken müsste. Nur vermöge ihrer vollendeten Formsicherheit und Formfertigkeit vermag uns z. B. die neueste Entwicklungsphase der französischen Prosa im Roman Strömungen nahezubringen, welche sonst, ohne den beschönigenden Mantel des Wie, durch ihr Was uns nur anwidern könnten.

Dazu die ihr nicht angeborne, sondern durch eine jahrhundertelange Kunstarbeit aufgezwungene Klarheit der französischen Sprache, die straffe, wenig Abirrungen von der Regel zulassende Wortstellung und Satzordnung, die Abneigung gegen farblose Abstraktionen, die Vorliebe für das prägnante Wort, für das „mot propre“, die Neigung zur sprachlichen Analyse, dieser Hauptbedingung der schriftstellerischen Klarheit, — das alles, und nicht am wenigsten eine gefällige Aussprache, hat die noch heute die gebildete Welt dominirende Stellung des Französischen bewirkt. Diese krystallne Klarheit und logische Durchbildung mögen für den höchsten dichterischen Schwung Schwergewichte sein, — für die populären Gattungen der Poesie sind sie ein Hebel der Wirksamkeit mehr. Dichter von ewiger Bedeutung, Weltlitteraturpoeten, die einer ganzen Epoche ihren Stempel aufgedrückt, haben die Franzosen ausser Molière vielleicht keinen einzigen, wir meinen solche Vollkünstler wie Sophokles, Dante, Shakespeare und Goethe; aber was ihrer Litteratur an Wucht und Tiefe abgeht, ersetzen sie durch die weltweite Geltung derselben und durch die Fülle neuer litterarischer Anregungen. Eines wird der französischen Litteratur den Rang der bekanntesten auf lange Zeit sichern: die Beherrschung der französischen Sprache als äusserliches Merkmal höherer Bildung in den sich mit Litteratur beschäftigenden Kreisen der Gesellschaft.

2. Kapitel.

Die altfranzösischen Epopöen.

Das erste grosse Litteraturwerk der Franzosen, die „*Chanson de Roland*", zeigt uns einen überraschend schnellen Gang der sprachlichen wie poetischen Entwicklung. In den weniger als hundert Jahren, welche zwischen der Entstehung der *Vie de Saint Alexis* und der ältesten Fassung des Rolandsliedes liegen, hat die Sprache ein definitives Gepräge bekommen, ist sie im höchsten Sinne litteraturfähig geworden — und hat die poetisch gestaltende Kraft des künstlerischen Volksgeistes Riesenschritte gemacht. Aus den Cantilenen, jenen kurzen volkstümlichen Dichtungen, erwuchs in wenigen Menschenaltern, durch einen sich allmählich herausbildenden Stand von Kunstdichtern getragen, eine durch Form wie Inhalt Achtung gebietende nationale Epik.

Die *Chansons de geste* (etwa durch „Heldengedichte" wiederzugeben, vom lateinischen „gesta" hergeleitet) sind ausnahmslos geschichtliche Dichtungen oder behandeln Personen und Begebenheiten, welche das französische Volk und seine Dichter (die „Trouvères") des 11.—13. Jahrhunderts für geschichtliche ansahen. Schon ihre Zahl ist eine erstaunlich grosse: bis jetzt hat man gegen hundert Heldengedichte aus den genannten drei Jahrhunderten entdeckt, darunter solche von 20000 Versen

und mehr, und wenn man erwägt, dass die meisten dieser Dichtungen uns nur in je einer einzigen Handschrift vorliegen, die zufällig aus dem Schiffbruch der Zeiten gerettet ist, so ist die Annahme berechtigt, dass die Zahl der *Chansons de geste* nach hunderten zu rechnen ist. Die weitaus meisten der bisher bekannten Heldengedichte gehören dem 13. Jahrhundert an, etwa zwei Drittel; eines, das bedeutendste und zugleich älteste, die „*Chanson de Roland*“, stammt aus dem 11., der Rest aus dem 12. Jahrhundert.

Abgesehen von einigen wenigen Heldengedichten, welche Stoffe der antiken Welt behandeln — also keine eigentlichen Volksdichtungen —, lassen sich sämtliche altfranzösischen Volksepopöen nach drei Stoff-Kreisen gruppiren: dem Karls des Grossen (dem überwiegend germanischen), — dem des Königs Arthur und seiner Tafelrunde (dem celtischen) — und dem normannischen. Diese Reihenfolge deutet zugleich auch die Ergiebigkeit der betreffenden Kreise für die Sagenbildung und für die poetische Verwertung an.

Um die Heldengestalt des zu übermenschlicher Grösse, Stärke und Lebensdauer von der poetischen Sage heraufphantasirten Kaisers Karl hat sich von der frühsten Zeit französischer Litteratur der dichteste Kreis von Volksdichtungen gebildet. Die poetisch wertvollsten darunter sind: allen vorauf die „*Chanson de Roland*“, — dann „*Berte aux grands piés*“, — „*Chanson d'Aspremont*“, — „*Girars de Viane*“ — „*Renaud de Montauban*“ (die Quelle der „Vier Haimonskinder“), — „*Ogier le Danois*“, — „*Huon de Bordeaux*“ (eines der interessantesten Heldengedichte, die Quelle von Wielands und Webers „Oberon“ und teilweise die Quelle von Shakespeare's „Sommernachtstraum“).

Der Sagenkreis des Königs Arthur, der celtische, weist an hauptsächlichsten Heldengedichten auf: „*Tristan et Iseult*“ (Gottfried von Strassburgs, und durch diesen Richard Wagners Quelle), — „*Percival*“, — „*Le chevalier du cygne*“ (Lohengrin).

Der normannische Kreis umfasst u. a.: „*Le Roman de Brut*“, — „*Le Roman de Rou*“ (Rollo).

Während in den Heldengedichten des karolingischen Sagenkreises vorwiegend ein christlicher Hauch weht, ein starres Heroentum herrscht, nur gemildert durch gelegentliche abenteuerliche

Elemente, bietet der celtische Kreis mit seinen Heldengedichten aus dem Bereich der „*Table Ronde*“ (König Arthurs Tafelrunde) ein buntschimmerndes Gemisch aus Heldentum und Märchenpracht. Das Wunderwesen der karolingischen Heldengedichte ist fast ausschliesslich christlichen Charakters, — das der celtischen *Chansons de geste* zeigt ein üppig sich vordrängendes heidnisches, an orientalische Märchen erinnerndes Element. Verzauberte Wälder und Gärten, Liebestränke, Drachen, Feen, Riesen und Zwerge, der ganze heitre Apparat von „Tausend und einer Nacht“, ohne das grausige Teufelselement des späteren Mittelalters — das alles macht die Lektüre dieser celtisch-französischen Heldengedichte zu einer höchst unterhaltenden und vergnüglichen, umsomehr als der Leser fortwährend an verwandte Sagenstoffe aus andern Litteraturen angenehm erinnert wird. — Aber auch unter den karolingischen Heldengedichten sind einige von hohem poetischem Wert, ganz besonders die „*Chanson de Roland*“ und „*Huon de Bordeaux*“ letzteres in vieler Beziehung an die Märchenwelt des celtischen Kreises sich anlehnend.

Und von diesem französischen Volke, welches unter allen Kulturvölkern die reichste epische Litteratur aufzuweisen hat, urteilte Voltaire in seiner Unkenntnis der altfranzösischen Dichtungen: „*Les Français n'ont pas la tête epique*“! Für die Neufranzosen mag das, wie für alle modernen Völker, zutreffen, wenn man das Epos in der engsten Bedeutung des Wortes fasst und den Roman nicht zur epischen Dichtungsgattung zählt, — auf die ersten Jahrhunderte der französischen Litteratur angewandt klingt es grottesk. — Übrigens gebührt das Verdienst, den Franzosen zuerst den Sinn für ihre alte epische Nationallitteratur aufgeschlossen zu haben, einem Deutschen. Immanuel Bekker war es, der im Jahre 1827 ein Manuskript der königlichen Bibliothek zu Berlin herausgab: „*Li Romans de Fierabras*“, die provenzalische Übersetzung eines später aufgefundenen nordfranzösischen Heldengedichtes gleichen Namens. Seit jener Zeit haben französische Gelehrte ein Heldengedicht nach dem andern entdeckt und veröffentlicht; die bedeutendste Sammlung dieser Art veranstaltete Guessard unter dem Titel: „*Recueil des anciens poètes de la France*“.

Die äussere Form der altfranzösischen Heldengedichte ist eine überaus einfache, fast dürftige. Die ältesten von ihnen bestehen aus zehn- bis elfsilbigen jambischen Versen (also dem Dramenvers Shakespeares und Schillers), welche nicht durch den Reim, sondern durch die Assonanz des Vokals der letzten Silbe poetisch aufeinander angewiesen sind. Diese Assonanz wird, oft bis zur Erschöpfung und Monotonie, durch 50 und mehr Verse gleichklingend durchgeführt. Zuweilen findet sich als Abschluss einer solchen Assonanzengruppe („*laisse*“ [das deutsche „Leich“] oder „*couplet*“ [provenzalisch „*copla*“] genannt) ein kürzerer Vers ohne Assonanz. — Aber auch der so spezifisch französische Alexandriner findet sich schon in sehr alten Heldengedichten, wenn auch noch nicht mit den Cäsurfeinheiten, welche die moderne Metrik ihm in Frankreich gegeben.

Der innere Gehalt aber dieser altfranzösischen Heldengedichte — das gestehen selbst die einsichtsvolleren französischen Litteraturforscher zu — ist ein unverkennbar germanischer. Namentlich in den *Chanson de geste* aus dem Sagenkreise des Kaisers Karl ist bis auf die metrische Form und Sprache alles von germanischem Hauche durchweht. Die Helden der karolingischen Epopöen sind französirte Germanen, Franzosen gewordene Franken. Der Inhalt der ältesten französischen Epen: Krieg und immer Krieg. „Ingrata genti quies“ sagte Tacitus von den Deutschen: „dem Volke ist die Ruhe verhasst“, und so melden die grössten Nationalheldengedichte der Deutschen wie der Franzosen übereinstimmend von wenig anderm als „von Helden wert der Ehren, von grosser Kühnheit, von kühner Recken Streiten.“ — Auch die sozialen und politischen Verhältnisse in der „*Chanson de Roland*“ und allen älteren Heldengedichten der Franzosen sind ausschliesslich deutsch und nur deutsch. Das Königtum darin ist kein absolutistisches, sondern nach deutschem Urbrauch umgiebt ein Rat freier Männer warnend und ratend, lobend und furchtlos tadelnd den König — hier fast immer Karl den Grossen. Die Lehnsmänner des Königs wahren eifersüchtig ihre Unabhängigkeit (so in „*Renaud de Montauban*“ und „*Ogier le Danois*“), woher unendliche Kriege des Königs gegen die rebellischen Vasallen des Reiches. Da finden wir alle Hilfsmittel alten deutschen Rechts: die Tortur,

die Duelle als Gotteskämpfe, die Ritter, die als Bürgen für die Ehre der Freunde und Angehörigen kämpfen, und viele ähnliche germanische Eigentümlichkeiten. Übrigens heissen im Rolandslied die Franzosen noch abwechselnd bald „Francs“, bald „Franceis“. Nur darin unterscheiden sich die altfranzösischen Volksepopöen von den deutschen, namentlich von dem Nibelungenliede, dass sie überwiegend christlich sind. Zwar waren ihre Verfasser Ritter, nicht Mönche, aber dennoch atmen diese Dichtungen durchweg einen kindlich-gläubigen, christlich-religiösen Sinn, ohne in Theologie und Scholastik zu verfallen.

Der litterarische Wert der besseren altfranzösischen Heldengedichte beruht, abgesehen von ihrem Alter, in der bei aller üppig die Stoffe umrankenden Phantasie dennoch unübertrefflichen Naivetät und Frische. Neben Zügen von höchster Tragik finden wir eine urgesunde, oft schalkhafte Derbheit; die Handlung steht selten lange still, alles strotzt von dramatischer Beweglichkeit. Wenige moderne Sensations- und Kolportage-Romane nehmen es an Reichtum des Unterhaltungsstoffes mit diesen 700 Jahre alten Epopöen auf. Man lese nur den unschwer verständlichen „*Huon de Bordeaux*“, um sich von der staunenswerten Erfindungsgabe der alten Ependichter einen Begriff zu machen. — Die Charakterschilderung dagegen ist allerdings keine sehr plastische, scharfe; die Helden, selbst innerhalb eines und desselben Gedichtes, sehen einander oft zum Verwechseln ähnlich, nicht minder die Heldinnen, meist liebebedürftig bis zur Brutalität. Auch stören die erzählerischen Wiederholungen einigermassen; aber diese sind sicher nicht auf Rechnung der eigentlichen Dichter, sondern vielmehr auf die der vortragenden Sänger, der Trouvères, oder gar der späteren Bearbeiter und Abschreiber zu setzen.

* * *

Das an Phantasie ärmste, aber dennoch an echt poetischen Schönheiten reichste von allen französischen Heldengedichten ist die „*Chanson de Roland*“. In Stoff und Sprache von ergreifender Einfachheit, in den Charakteren kräftig bis zum Berserkerhaften, dabei mit allen Eigenschaften eines wahrhaften Volksepos geschmückt — wie die Ilias, die Odyssee und das Nibelungenlied —, gehört die „*Chanson de Roland*“ zu den allerwertvollsten Kleinoden alter

Litteratur. Sie ist um ein halbes Jahrhundert früher entstanden als das Nibelungenlied, etwa in dem Zeitraum zwischen der Eroberung Englands durch Wilhelm von der Normandie und dem ersten Kreuzzug (also zwischen 1066 und 1095), reicht aber in ihren ersten Anfängen jedenfalls noch weiter zurück. In einer Stelle des normannischen Heldengedichts „*Roman de Rou*“ heisst es von dem ritterlichen Trouvère Taillefer*), der den Normannen in der Schlacht bei Hastings singend und harfespielend voraufreitet:

Taillefer, qui moult bien cantoit,
Sor un cheval qui tost (schnell) *aloit,*
Devant as eux s'en aloit cantant
De Carleman (Charlemagne) et de Rolant,
Et d'Olivier et de vassaux
Qui moururent à Raincevaux.

Mag es sich auch damals noch nicht um die uns vorliegende abgeschlossene Dichtung des Rolandsliedes gehandelt haben, so beweist diese Stelle doch, dass schon um die Zeit der normanischen Eroberung Englands Lieder über Rolands Tod bei Ronceval umgingen. Aus der Vereinigung solcher einzelnen Lieder durch einen geschickten dichterischen Bearbeiter ist dann später das Rolandslied entstanden, ähnlich, wie die Epen-Forschung dies für die Ilias und das Nibelungenlied nachgewiesen hat.

Wenn Kürze ein Vorzug ist, so besitzt ihn das Rolandslied entschieden selbst vor den griechischen und deutschen Heldengedichten. Es hat nur 4000 Verse, eingeteilt in 298 „Couplets“ von durchschnittlich je 15 Versen, und zwar nur elfsilbigen; die Ilias ist fünfmal, die Odyssee dreimal, das Nibelungenlied doppelt so umfangreich. Dabei ein Inhalt von imposanter Einfachheit und Gedrungenheit, fast ohne irgendwelche Episoden (deren die Volksepen sonst so viele enthalten), ohne allen Bilderschmuck: in dem ganzen Rolandslied findet sich nur ein einziges Gleichnis.

In kurzen Worten ist der Inhalt folgender:

Kaiser Karl hat ganz Spanien erobert und will es verlassen, bestellt aber seinen Neffen Roland, den Markgrafen der Bretagne,

*) Durch Uhlands schöne Ballade bekannt.

mit 10000 Frankenrittern als schützende Nachhut. Der Verräter Ganelon, aus Rache für vermeintliche ihm widerfahrene Zurücksetzung, beschliesst den Untergang der Zehntausend mitsamt Roland (seinem Stiefsohn) und verkauft, als Gesandter des Kaisers, das Leben seiner Landsleute an die Sarazenen. Diese fallen in den Engpässen von Ronceval über die arglosen Franken her und töten sie nach hartnäckigstem Widerstande alle bis auf den letzten Mann. Roland selbst stirbt, nachdem er sein Horn mit übermenschlicher Kraft geblasen — leider zu spät —, um den Kaiser Karl herbeizurufen. Dieser eilt zurück, findet die Toten, rächt sie an den Sarazenen und kehrt dann trauernd nach Aachen heim. —

Die Ähnlichkeit der Komposition mit der des Nibelungenliedes ist auffallend: auch in dem deutschen Heldenliede schildert der erste Teil den Verrat an dem Helden und dessen Tod, der zweite die Rache an den Verrätern. Auch sonst sind die dichterischen Momente in beiden Heldengedichten vielfach verwandt, wie am Ende in allen Volksepopöen, ohne dass daraus auf eine Nachahmung von irgendwelcher Seite zu schliessen ist.

Ungleich den meisten andern *Chansons de geste*, welche mit einer Ansprache an die Zuhörer (nicht Leser, denn die Lieder wurden gesungen) und mit der Aufforderung zur Aufmerksamkeit beginnen, hebt die „*Chanson de Roland*“ in schlichtester Einfachheit an:

Der König Karl, der kaiserliche Held,
Sieben volle Jahre schon in Spanien weilte;
Bis an das Meer hat er das Land bezwungen,
Da war kein Schloss, das vor ihm Stand gehalten,
Nicht Stadt, noch Burgen, die er nicht gebrochen. —
Nur Saragossa trotzt ihm, hoch auf Bergen,
Darin Marsilius, der Gott nicht ehrt,
Der Mahom dient, zu falschen Götzen betet:
Drum schützt ihn nichts vorm Nahen des Verderbens.

Als Sprachprobe lassen wir dieses erste „Couplet“ im Original folgen:

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne,
Tresqu' en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaignet;
Murs ne citet n'i est remés à fraindre

Fors Sarraguce, k'est en une muntaigne.
Li reis Marsilies la tient, ki Deu nen aimet;
Mahummet sert e Apollon reclaimet;
Ne s' poet guarder que mals ne li ataignet.

Ebenso knapp und bündig schliesst auch das Heldengedicht: ein Engel erscheint Karl dem Grossen mit dem Auftrage von Gott, nach Syrien zu ziehen und den Christen dort gegen die Heiden beizustehen; aber der kampfesmüde Karl ruft:

„Deus! dist li reis, si penuse est ma vie!"
Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret.

Und damit ist das Gedicht zu Ende.

Nach dem oben wiedergegebenen Eingang der *„Chanson de Roland"* wird uns berichtet, dass der Kaiser zum Frieden mit dem König Marsilius geneigt ist, dass aber der schlachtenfrohe Roland nicht eher ruhen will, als bis Saragossa, das letzte Bollwerk der Heiden, in die Hände der Christen gefallen. Endlich einigt man sich, einen Gesandten zu dem Heidenkönig zu senden, um ihm die Friedensbedingungen, deren erste die Taufe aller Heiden, zu überbringen. Alle Paladine Karls (Uhlands „zwölf Genossen" in der bekannten Ballade „König Karls Meerfahrt") erbieten sich dazu, aber da der König sie alle zurückweist, schlägt Roland den Grafen Ganelon vor. Darob heftiger Zorn desselben, denn er weiss, dass seiner nichts Gutes beim König Marsilius wartet. Er bricht gegen Roland, Oliver und die andern Pairs in Drohungen aus, die Übles von ihm ahnen lassen.

Am Hofe des Heidenkönigs rettet er sein Leben durch den Verrat an Roland und der fränkischen Nachhut. Karl zieht heim zum „süssen Frankreich" *(dulce France)*; Roland beruhigt den bangen König beim Abschiede: er werde die Ehre desselben schon zu schützen wissen, aber

Der König Karl kann nicht den Tränen wehren,
Mit ihm wohl hunderttausend Franken klagen,
Sie hatten grosse Furcht um Held Roland,
An dem Graf Ganelon Verrat geübt.

Geweint wird überhaupt in dem Rolandsliede von bärtigen Kriegern reichlich so viel und mehr als in der Ilias und Odyssee zusammengenommen.

Dem abziehenden Könige folgt langsam die von Roland be-

fehligte Nachhut, — als die Heiden mit gewaltiger Macht ihnen nachsetzen.

Oliver, der bedächtige Freund des tollkühnen Roland, steigt auf einen Baum, um das Feindesheer zu mustern: wie Kornähren im Winde und wie Wellen, über die der Meereshauch weht, so zahlreich sind die Sarazenen. Oliver rät seinem Freunde, den König Karl durch sein Horn Olifant zur Hilfe zurückzurufen, — aber davon will Roland nichts wissen. Dreimal lässt der Dichter, jedesmal in dringlicheren Worten, Oliver seine Mahnung wiederholen, — dreimal schlägt Roland sie überkühn in den Wind, und der Dichter knüpft daran die einfache Charakteristik:

Kühn ist Graf Roland, weise Oliver, —
Von wunderbarem Heldenmute Beide.

Die Heiden nahen und mit ihnen der tötliche Kampf. Bevor dieser aber entbrennt, hält der Erzbischof Turpin — eine Prachtgestalt dieser Bischof mit dem Schwerte an der Seite, hoch zu Ross! — folgende Rede an die Frankenritter, angesichts des feindlichen Heeres:

— — Herr Erzbischof Turpin
Spornt an sein Ross und sprengt auf einen Hügel,
Und so beginnt er zu dem Heer die Predigt:
„Ihr Herrn Barone, Karl liess uns allhier,
Wohl müssen wir für unsern König sterben,
Doch helft dem Christentum, dass es nicht sinke.
Jetzt naht die Schlacht, dess seid ihr ganz gewiss,
Schlagt euer Kreuz und bittet Gott um Gnade;
Ich absolvire euch zu eurem Heil,
Und sterbt ihr, seid ihr heilge Märtyrer
Und werdet ruhn im hehren Paradies.“
— Die Franken steigen ab und knien zur Erde,
Der Erzbischof, im Namen Gottes segnend,
Gebeut, statt Bussetun heut kühn zu streiten.

Die wilde Schlacht entbrennt. Roland, Oliver und alle Paladine tun Wunder der Tapferkeit, aber die Übermacht ist zu gewaltig. Einer nach dem Andern sinkt vor den Heiden nieder, tot auf den grünen Rasen. — Aber während in den spanischen Engpässen die Schlacht wütet, geschehen im Heimatlande der Franken Zeichen aller Art:

In Frankreich tobt indessen wildes Leid,
Es rast der Sturm, der Donner und die Windsbraut,
Der Regen und der Hagel strömen schrecklich,
Die Blitze zucken ohne Unterlass,
Der Erde Beben spürte man fürwahr
Von Besançon bis hin zum Witsandhafen.
Um Mittag brach die Finsternis herein
Und klar war's nur, wenn sich der Himmel brach.
— Das sah kein Mensch, der sich nicht sehr gefürchtet,
Und Viele sprachen: „'s ist der jüngste Tag,
Der Welten Ende ist herangenaht!" —

Und traurig setzt der Dichter, der Natur ein Mitgefühl verleihend, hinzu:

Sie wissen's nicht und reden nicht die Wahrheit, —
Es war der grosse Schmerz um Rolands Tod.

Aber noch lebt unser Held. Beherzt „wie ein Leu oder Leopard" sitzt er im sausenden Pfeilregen auf seinem Rosse Veillantif, in den Händen den Durendart, und wohin er damit schlägt, färbt sich allsobald das Gras rot von 30—40 Leichen, wie die naiv übertreibende Angabe des alten Sängers lautet.

Lange kann jedoch der ungleiche Kampf nicht mehr dauern. Von zehntausend Franken leben nur noch drei und diese Drei sind alle verwundet: Roland, Oliver und Turpin. Roland denkt kaum an sich und seinen sichern Tod, nicht an seine Braut Alda, sondern nur an Frankreich, über welches der Untergang so vieler tapferer Ritter schweres Leid bringen werde. Jetzt bereut er seine frühere Weigerung, den König nicht mit seines Hornes Klängen herbeirufen zu wollen. Zu Oliver gewendet spricht er kleinlaut:

Wir mögen klagen um das süsse Frankreich,
Wie wird es solcher Helden nun verwaist!
Warum seid ihr nicht hier, mein Herr und König!
Mein Bruder Oliver, was soll ich tun,
Wie machen wir's, dass er die Kunde hört? —

Oliver aber hat dem Freunde seine Tollkühnheit nicht vergessen und bitter scherzend erwidert er, fast mit Rolands eigenen Weigerungsworten:

Ich weiss da nicht zu raten noch zu helfen,
„Eh' will ich sterben, als die Schande tragen" —

nämlich mit diesen Worten hatte Roland sich geweigert, um der lumpigen Heiden wegen ins Horn zu stossen. Nun muss er sich dazu

bequemen, wenn auch nur, um den König als Rächer seines Todes heranzurufen:

Der Graf Roland, mit Mühe und mit Schmerzen,
Er bläst mit grossem Weh den Olifant,
Zum Munde springt das klare Blut hervor,
An seinen Schläfen bersten ihm die Adern.
Gar weithin dringt des Hornes Hilferuf,
Das hörte Karl, der durch die Pässe zog,
Das hörte Naims, es hörten's alle Franken.

Als Antwort lässt Karl alle Hörner seines Heeres erschallen und auf gehts nach Ronceval zurück. Aber ehe die Franken anlangen, ist den drei Helden ihre letzte Stunde genaht. Zuerst stirbt Oliver, nachdem er Leichen auf Leichen gehäuft und dann einen herzbrechenden Abschied von Roland genommen:

Er steigt vom Pferde, legt sich hin zur Erde,
Und beichtet ernst zum Himmel seine Sünden.
Er faltet seine Hände auf zu Gott
Und segnet Karl zusamt dem süssen Frankreich,
Vor allen andern seinen Freund Roland;
Ihm bricht das Herz, hernieder sinkt sein Helm.
Graf Roland weint um ihn und jammert laut, —
Nie sah man einen Menschen so voll Trübsal.

Treu der edeln Rittersitte lässt er, selbst todwund, nicht ab, dem Freunde die ehrende Totenklage zu halten, bis ihn der Schmerz seines Herzens und seiner Wunden übermannt und er ohnmächtig zurücksinkt. Wieder zu sich gekommen will er wissen, ob Karl auch wirklich zur Rache, wenn nicht zur Hilfe, herbeieilt. Er setzt den Olifant an den Mund, aber an den Schläfen sind ihm die Adern gesprungen und er vermag nur noch gebrochene, klagende Töne seinem Horn zu entlocken.

Der Kaiser machte Halt und lauschte hin;
„Ihr Herren, sprach er, übel geht es uns,
Mein Neffe Roland sinkt uns heut dahin,
Ich hör's am Blasen, dass der Tod ihm naht.
Wer noch zur Stelle will, der reite schnell.
Blast alle Hörner, die ihr habt im Heere!"

Dies geschieht und die Heiden hören den gewaltigen Schall; bange Furcht vor dem zurückkehrenden Kaiser beschleicht sie, — noch einmal schiessen sie ihre Pfeile ab, töten dabei Rolands Ross Veillantif und fliehen dann allesamt in unaufhaltsamer Angst gen

Saragossa. Gern verfolgte sie Roland, aber was vermag er ohne Ross! So geht er denn hin, um dem sterbenden Erzbischof die letzten Liebesdienste im Tode zu erweisen. — Und nun kommt eine jener ergreifenden Stellen, welche ihres Gleichen nur unter den berühmtesten der Ilias oder des Nibelungenliedes findet.

Roland hat dem Erzbischof die tiefsten Wunden verbunden und spricht zu ihm:

Ach, teurer Herr, verlaubet mir ein wenig,
Denn die Genossen, die so lieb uns waren,
Und die nun tot, die dürfen wir nicht lassen, —
So will ich gehn und sie zu suchen trachten,
Vor euch sie sammeln und zurechte legen.

Mit Gott heisst Turpin ihn gehen, und Roland wankt, den Todesschweiss schon auf der Stirn, auf dem fürchterlichen Schlachtfeld umher und sammelt die Paladine Frankreichs um den Erzbischof, dass dieser die Toten segne.

Den Einen nach dem Andern nimmt der Graf
Und bringt sie alle hin zum Erzbischof
Und legt in Reihen sie vor seine Kniee.
Der Erzbischof kann nicht den Tränen wehren,
Er hebt die Hand und spricht den Segensspruch,
Und sagt: „Zum Unglück wart ihr Herrn geboren,
Der höchste Gott empfange eure Seelen
Und bette sie auf Paradiesesblumen!“

Roland wird aufs neue von einer Ohnmacht befallen; um ihm zu beweisen, wie lieb er ihn stets gehabt, schleppt sich der sterbende Erzbischof Turpin nach einer Quelle im Tal von Ronceval, um Wasser zum Labsal für den wunden Kampfgenossen zu schöpfen; doch:

Eh er nur eines Ackers Länge ging,
Brach ihm das Herz, er stürzte hin zur Erde,
— Ihm naht der Tod mit seiner Qualen Fülle.

Wie Roland wieder erwacht, sieht er sich auf dem weiten Leichenfelde als den einzigen noch Lebenden. Er fühlt, nun gehts zu Ende. Horn und Schwert in Händen, schreitet er unter Schmerzen einen Hügel hinan, allwo unter zwei Laubbäumen eine Marmorstufe zu Tage tritt. Da fällt er ins grüne Gras nieder und der Tod senkt sich langsam auf ihn herab. Am meisten schmerzt es den Helden, dass die gute Klinge, mit der er so manche Schlacht

für seinen König und Herrn ausgefochten, vielleicht in fremde, unwürdige Hände falle. Machtvoll schlägt er mit Durendart in den Marmor, — doch die Funken sprühen, der Marmor stäubt umher, aber unversehrt erglänzt Durendart im Strahl der scheidenden Abendsonne.

Ço sent Rollanz que la mort l'entreprend:
Jus de la teste sur le coer li descent.
Desuz un pin i est alez curant,
Sur l'herbe verte s'i est culchiet adenz;
Desuz lui met s'espée e l'olifant.
Turnat sa teste vers la paiene gent:
Pur ço l'ad fait que il voelt veirement
Que Carles diet e trestute sa gent:
„Li gentilz quens — qu'il fut morz cunquerant."

Da merkt Roland, ihn übermannt der Tod,
Vom Haupte steigt er ihm aufs Herz herab.
Da geht er eilends untern Fichtenbaum
Und legt sich nieder in das grüne Gras
Und unter sich sein Schwert und Olifant,
Das Haupt gewendet nach dem Heidenvolke, —
So tat der Graf, dieweil sein Herz sich wünschte,
Dass Karl und alle seine Mannen sagten:
„Der edle Held — er siegte noch im Tode!"

An was denkt Roland im Sterben? An alles, was ihm im Leben lieb und wert gewesen, — nur seiner Braut Alda vergisst er, wie denn überhaupt in dem Rolandsliede das weibliche Element bis auf ganz nebensächliche Momente völlig fehlt.

Und nun der letzte Augenblick Rolands, bei dem das Gedicht sehr lange verweilt, sich in Wiederholungen aller Art gefallend:

Li quens Rollans se jut desuz un pin,
Envers Espaigne en ad turnet sun vis.
De plusurs choses à remembrer li prist:
De tantes teres que li bers ad cunquis,
De dulce France, des humes de sun lign,
De Carlemagne, sun seignur, ki l'nurrit,
E des Franceis dunt il esteit si fiz.
Ne poet muer n'en plurt e ne suspirt.
Mais lui meïsme ne voelt metre en ubli,
Cleimet sa culpe si prist Deu mercit:

„Veire paterne, ki unkes ne mentis,
„Seint Lazarun de mort resurrexis,
„E Daniel des leuns guaresis,
„Guaris de mei l'anme de tuz perilz
„Pur les pecchiez que en ma vie fist!“
Sun destre guant à Deu en puroffrit,
E de sa main seinz Gabriel l'ad pris. — —

Graf Roland unter einer Fichte lag,
Das Angesicht nach Spanien hingewandt,
An manche Dinge kam ihm die Erinnrung:
Der vielen Länder, die der Held erobert,
Des süssen Frankreichs, seines Stammes Sippen,
Des grossen Königs Karl, der ihn erzogen;
Nicht kann er's wehren, dass er weint und seufzt.
Doch seiner selbst will er auch nicht vergessen,
Er schlägt das Kreuz und fleht zu Gott um Gnade:
„Du wahrer Vater, der du nie getrogen,
„Der Lazarus vom Tode auferweckt
„Der Daniel von den Löwen hast gerettet,
„Aus allen Nöten rette meine Seele,
„Und von den Sünden, die ich tat im Leben!“
Den rechten Handschuh hebt er auf zu Gott,
Den nahm ihm aus der Hand Sankt Gabriel.

Die Engel steigen hernieder und tragen seine Seele ins Paradies. — Damit schliesst der erste, grössere Teil des Rolandsliedes. Der zweite Teil, Karls Rache an den Heiden enthaltend, schliesst sich unmittelbar daran. Beide Teile bilden aber, durch Form und Inhalt, Sprache und Charakter aufs innigste verbunden, ein einziges zusammenhängendes Ganzes, — nur dass natürlich in diesem zweiten Teil die Greisengestalt des ergrimmten Kaisers mehr in den Vordergrund tritt.

Die Rache an Marsilius und den Heiden ist eine vollständige:

Man führte zu der Taufe hin die Heiden,
Und fand sich Einer, der nicht Karln gehorchte,
Den liess er hängen, brennen, niederschlagen.

Karl zieht siegreich heim nach dem Frankenlande, schweren Herzens über den Tod des geliebten Neffen, der tapfern zwölf Paladine und der zehntausend edlen Franken. Und nun folgt die kurze Episode mit Rolands Braut Alda, die um so wirkungsvoller ist, als sie die einzige des ganzen Liedes ist und der Dichter sich in ihr,

wie überall, frei hält von jeder süsslichen Sentimentalität, die bei der Braut eines Schlachtengottes wie Roland übel angebracht wäre:

Der Kaiser ist von Spanien heimgekehrt
Und kommt nach Aachen, Frankreichs schönstem Sitze.
Er steigt zum Palast, tritt zum Saal hinein,
Da naht ihm Alda, eine schöne Jungfrau,
Und spricht zu ihm: „Wo säumt Roland der Feldherr,
Der einst mir schwur, zum Weibe mich zu nehmen?" —

Da litt der Kaiser bittres Herzeleid,
Er weint und rauft sich seinen weissen Bart:
„Du fragst nach einem toten Manne mich!
Doch biet' ich dir statt seiner guten Tausch,
Den Grafen Ludewig, den edeln Jüngling,
Er ist mein Sohn und erbt einst meine Marken."

Doch Alda sprach: „Herr, seltsam klingt die Rede,
Nicht wolle Gott, die Heilgen und die Engel,
Dass ich noch lebe, da Graf Roland tot!" —
Ihr Auge bricht, sie fällt Herrn Karl zu Füssen,
Und stirbt allda, — Gott sei der Seele gnädig!

Kein Wunder, dass nach all dem Leid Kaiser Karl in Wut entbrennt gegen den Anstifter des ganzen Unheils, den Grafen Ganelon. Schon als er das klagende Horn Rolands vernommen, hatte er den Verräter in Ketten legen lassen. Und nun soll ein Gericht aus freien Männern — Baiern, Sachsen, denen von Poitou, Franken und Normannen, Alemannen, Niederländern und Auvergnaten — über Ganelon richten. Mildherzig gegen den ihnen standesgleichen Ganelon, der seine Untat nicht beschönigt, sondern sie durch eine alte Fehde zwischen ihm und Roland erklärt, bitten sie den Kaiser, ihm zu vergeben. Dieser aber ruft: „Verräter seid ihr Alle!" und sein Gesicht färbt sich vor Zorn dunkelrot. Da tritt Herr Dietrich, Herzog von Anjou, vor und spricht Ganelons Urteil:

„Nein, Ganelon hat ihn als Schelm verraten,
An euch hat er gefrevelt, falsch geschworen,
Drum richte ich, er soll am Galgen sterben
Und hin aufs Feld lasst seinen Leichnam werfen!

Will einer seiner Sippen mit mir streiten, —
Mit diesem Schwerte, das ich mir umgürte,
Will kämpfend ich für meinen Spruch hier stehen!

Graf Pinabel, ein Blutsverwandter Ganelons, nimmt den Zweikampf auf. Das Gottesgericht geht vor sich, Pinabel wird getötet, und nun stimmen auch alle andern Ritter für Ganelons Tod. Der Verräter wird qualvoll von vier Rossen zerrissen und dreissig seiner Anverwandten, die für seine Ehre gebürgt, werden kurzweg aufgehängt.

Erst nach all den übermenschlichen Mühsalen der letzten Tage gönnt Kaiser Karl sich wieder eine Nacht der Ruhe:

Der Tag verging, es dämmerte die Nacht,
Der Kaiser schläft in dem gewölbten Zimmer.
Da spricht Sankt Gabriel, von Gott gesandt —

und nun folgt die obenerwähnte Aufforderung zum Zuge nach Syrien und Karls Klage über die Ruhelosigkeit seines Lebens. — Damit schliesst das Rolandslied. —

Eine gewisse Monotonie, noch verstärkt durch die vielen in der Entstehungsart des Gedichtes begründeten Wiederholungen, — eine gewisse Steifheit der Personen und der Sprache sind nicht wegzuleugnen; aber dennoch hat das Rolandslied eine solche Fülle von Schönheiten allerersten Ranges aufzuweisen, dass die Massregel der französischen Unterrichtsverwaltung vollkommen begreiflich ist, wodurch es zum obligatorischen Lehrgegenstand der oberen Lyceumsklassen gemacht wurde. — Die Einwirkung der „*Chanson de Roland*“ auf die übrigen europäischen Litteraturen war eine ungemein grosse; sie wurde die Quelle unzähliger Nachdichtungen in den verschiedensten Sprachen. In der mittelalterlichen deutschen Litteratur verdanken dem Rolandsliede ihre Entstehung: Conrad's „*Ruolantes Liet*“, Stricker's „*Karl*“ und der ebenso lange wie langweilige „*Karl Meinet*“. — Es existirt eine neuere deutsche Übersetzung, in dem gleichen Versmass wie das Original, von Wilhelm Hertz; auch rühren die besten Textausgaben von deutschen Gelehrten (Theodor Müller und Stengel) her. Die Zahl der Studien über das Rolandslied ist überhaupt bis jetzt in Deutschland mindestens so gross wie in Frankreich.

Ausser den eigentlichen „*Chansons de geste*“, welche vaterländische oder für solche genommene Stoffe besangen, finden sich auch einige in denselben Formen gehaltene Epopöen, die antike Stoffe

behandeln und schon dadurch ganz den Charakter von Kunstdichtungen tragen. Namentlich hat Alexander der Grosse die Phantasie der Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts lebhaft beschäftigt. Wir besitzen eine „*Alexandriade*“ von zwei Dichtern gemeinschaftlich verfasst: von Lambert le Court und Alexandre de Bernay; ferner einen „*Enéas*“ und ein Heldengedicht „*Troie la grant*“. Letzteres ist interessant wegen der hübschen Episode von „Troilus und Cressida“. — Natürlich weicht die „*Alexandriade*“ in allem und jedem von der Geschichte ab; ausser dem Bucephalus und den Niederlagen des Darius findet sich kaum ein Anklang an historisch bekanntes. Alexander ist auch in dem Gedicht nicht der Sohn des Philippos, sondern eines egyptischen Astrologen! Mit dem Beginne des Zuges nach Indien vollends wird die Dichtung zu einem Märchen aus Tausend und einer Nacht. Der Anachronismus herrscht mit einer reizenden Ungenirtheit: Turniere, Feen, zwölf Paladine Alexanders, nach dem Vorbilde Karls des Grossen, die Oriflamme in den Händen des Mazedonierkönigs — kurz alles was nur in den eigentlichen „*Chansons de geste*“ zum historischen Farbenapparat gehört, findet sich in dieser „klassischen“ Dichtung wieder.

Auch die Tradition der Odysseus-Sage ist in der altfranzösischen Literatur lebendig, nur dass sie sich ausschliesslich auf Südfrankreich, auf das Gebiet der *Langue d'oc*, beschränkt findet. Eine provenzalische Legende erzählt die Sage vom Odysseus unter dem Namen eines Herrn von Toulouse, Raymond du Bosquet. Eine ad hoc erfundene Heilige, Sainte-Foi, vertritt die Stelle der dem „göttlichen Dulder“ freundlich gesinnten Minerva; auch Penelope hat ihren Namen geändert.

Als den letzten Ausläufer des altfranzösischen Heldengedichtes hat man den durch seine weltweite Verbreitung allgemein bekannten „*Roman de Renart*“ zu betrachten. Was der „Don Quijote“ des Cervantes in Spanien, wenn auch weit später und deshalb mit weniger Kühnheit, zur Vernichtung des unhaltbar gewordenen Ritterwesens getan, das hat dieses Tier-Heldengedicht schon zur Zeit der noch ungebrochenen Kraft des Rittertums mit mutiger Satire gewagt. Der oder die Verfasser des französischen Vorbildes unseres

„Reineke Fuchs" sind unbekannt, ein grösseres Bruchstück des Gedichtes wird der Dichterin Marie de France zugeschrieben; aber die ersten Anfänge reichen weit über die europäischen Sprachgebiete hinaus, schliessen sich aufs engste an die orientalische, speciell die indische Tierfabel an. Es geht in dem „*Roman de Renart*" nicht wesentlich anders zu als in den eigentlichen Ritter-Heldengedichten. Die Bräuche der Tiere sind ungefähr dieselben, die wir aus den „*Chansons de geste*" kennen, der ganze stelzbeinige Apparat der Ritterromane ist ohne wesentliche Änderungen in dieses ungemein unterhaltende Werk herübergenommen. Dazu kommt aber das diabolische Wohlgefallen des Gedichtes an den Schurkereien seines listigen Helden, eine wahre Apotheose der Schändlichkeit, die allenfalls dadurch auf die Dauer erträglich gemacht wird, dass Reinekes Feinde von einer so bodenlosen Dummheit sind, den König nicht ausgenommen, dass wir ihnen das eine oder andre Durch-Schaden-Klugwerden schon gönnen mögen. Als Probe der Sprache und der Erzählungsweise diene folgende Stelle:

Le letre d'amors ke Renart envoie la Roine Dame Orgilleuse feme au Roi Noblon.*)

A Dame biele et boine et sage, bien amée de mon cuer, salus sans nombre et boine amour sans fin, de par celui dont vos savés que cis escris vient, et qui vos bontés fait valoir s'il riens vaut, ki es et sera tant qu'il vivera vos loiaus amis. Très douce amie de men cuer, il n'est riens que je desire tant conme de parler à vous, et sans faille jou i ai plusieurs parlé; mais onques je ne vous osai men cuer dou tout descouvrir, pour çou que je ne sui mie assés souffisans pour si haute Dame amer conme vous iestes; mais com petis que je soie, amors est grande, et boine volontés hierbierghe en mon cuer, ki ne me laissent à autre cose penser c'a vous loiaument amer por paine ne pour travail que j'en aie; ne encore ne sui je mie si hardis que j'aie mis vo nom ne le mien en ceste letre, pour çou se aucuns le trouvoit par aventure, c'on ne séust mie dont ele venist. Si vous prie mierchi come amis, que vous me faciés si grant courtoisie come il afiert à vo bonté. Laissiès me savoir vo volonté, s'il vous plaist, par escrit, et le kierkiès mon messagier qui ceste letre vous donra. Dieus vous gart!

*) Aus „Renart le Nouvel". (Edition Méon, Band IV, S. 309.) — Ähnliche Briefe schreibt Reineke noch an zwei andere hohe Damen des Hofes und die drei Briefe werden dort nach einander vorgelesen.

Quant la Roïne ot definé
Se letre, dont i ot risée,
Et nonporquant amé avoit
Renart, mais refroidie estoit
De l'amor Renart; mais remetre
Li fist un poi son cuer la letre.
Souvent oï dire l'avés,
Tost se reprent tisons arsés.
De le letre ont moult de solas
Les Dames et en font lor gas,
Et en dient mainte parole.
Lors une cançon de carole
La Roïne dist et canta:
„Amours me font brisier mon mariage
Por l'amor a tel i a." — —

Und der Schluss lautet pessimistisch genug:

— — Renart monta
Sour la ruée tous coronés,
D'orguel et de ghille adiestrés,
Viestu de l'Ordre des Templiers
Mi partis as Hospiteliers. — —
Montés est, Dieus penst del abatre*);

Sen monter ne vint nus debatre,
Ains est coronés conme uns rois.
Fausser fait jugemens et lois,
Fortune a sa ruée escotée
Si que mais n'ert par li tornée,
Jamais n'ert Renart mis jus**),
Se Dieus nel fait ki maint lassus.
Car vraie fois est adossée
Au jour d'ui et humilités,
Et entre piés gist loiautés,
Et carités est refroidie,
Et larghece est des cuers banie,
Et li visce sunt de grant fuer,
Car il sunt mais en cascun cuer
S'en ont encacié viertus! — —

Eine andere Version fügt dieser Klage über die allgemeine Lasterhaftigkeit und Verderbtheit noch die Moral hinzu, die wir aus dem Leben Reinekes ziehen sollen:

*) Que Dieu pense de l'abattre.

**) Jamais ne sera R. mis bas.

Prendons vertus et laissons visses,
Pour renardie loiauté,
Et pour orguel humilité.

Ziemlich ähnlich bei Goethe:

Hochgeehrt ist Reineke nun! — Zur Weisheit bekehre
Bald sich jeder, und meide das Böse, verehre die Tugend!
Dieses ist der Sinn des Gesangs. —

Über die zersetzende Wirkung des „*Roman de Renart*“ auf die Anschauungen der mittelalterlichen Welt äusserte sich der gründlichste Kenner der Geschichte der Satire in Frankreich, Lenient, in seinem Werke „*La satire en France au moyen âge*“ sehr treffend: „*Tout ce que le moyen âge a vénéré, pratiqué avec foi, avec amour, pèlerinages, croisades, miracles, pieuses légendes, duels judiciaires, confession, chevalerie, papauté, se retrouve là parodié sans éclat, sans violence, avec une ironie douce et légère, qui n'est pour cela ni moins vive ni moins profonde.*“

3. Kapitel.

Die provenzalische Litteratur.

Die altprovenzalische Poesie war eine nahezu exklusive Standespoesie, ohne Wurzelung in volkstümlichen Elementen. Mit Ausnahme ganz vereinzelter Persönlichkeiten waren es die Grossen und Edeln des schönen Landes im Süden Frankreichs, in der Gascogne, im Languedoc („*langue d'oc*" !), Dauphiné, Guienne und Poitou, welche die „*gaya scienza*" (also eine Wissenschaft) und die art de trobar (die Kunst des Dichtens) übten. Dieses fast gänzliche Fehlen nationaler, natürlich erwachsener poetischer Faktoren, das ganz Künstliche der älteren provenzalischen Litteratur, die Beschränkung auf eine Kaste — das alles hat mindestens ebenso viel zu dem überraschend schnellen Niedergang und spurlosen Verschwinden der Troubadourpoesie beigetragen, wie die grauenhaften Verwüstungen der religiösen Bürgerkriege gegen Waldenser und Albigenser. Die Litteratur der Troubadours, einer der hellsten Sterne am dunkeln Himmel des Mittelalters, trug seit Anbeginn die Keime ihres frühen Verfalls sichtbar in sich. Nicht von einem grossen Volke, nicht von Niedrig wie Hoch getragen, in ihren Stoffen auf den Liebes- und andern Sport des Adels sich beschränkend, durch ihre Formen die Natürlichkeit fast ausschliessend, — dazu in einer Sprache, deren Herrschafts-

gebiet durch die mächtiger sich entwickelnde *langue d'oïl* und durch die freiere Litteraturentfaltung des Italienischen und Spanischen immer mehr eingeschränkt wurde, — solchermassen musste die, trotz alledem des höchsten Interesses würdige, altprovenzalische Litteratur nur zu einer Episode in der Geschichte der Weltlitteratur werden.

Die Stücke volkstümlichen Charakters in der Litteratur der *langue d'oc* lassen sich zählen. Einige Tanzlieder, nach spanischer Art als Begleitung zu dem sonst musiklosen Tanze, ein lehrhaftes religiöses Mahnlied der Waldenser — das ist so ziemlich alles, was an Volkslitteratur vorhanden ist. Im übrigen haben wir es mit der kunstmässig geübten, an strengste metrische und sonstige Regeln gebundenen Poesie des Adels zu tun, einer Art von höherem „Meistergesang". Zwar hat man eine *Chanson de geste* nur in altprovenzalischer Sprache, den „*Girarz de Roussillon*", aufgefunden, aber da er sich ganz und gar in den poetischen Formen der nordfranzösischen Heldengedichte bewegt und überdies das einzige provenzalische Epos ist, zu dem sich kein Original in der *langue d'oïl* bisher vorgefunden, so dürfen wir seine Ursprünglichkeit mit einigem Misstrauen betrachten.

Die Poesie der Troubadours ist vorwiegend lyrisch, und ausschliesslich so, wenn wir das politische Lied abrechnen, welches allerdings eine grosse Rolle in der provenzalischen Litteratur gespielt hat. Die meisten Troubadours haben übrigens lyrische und politische Gedichte verfasst, — ja die grössten Meister des lyrischen Liebesliedes waren auch die Dichter der herbsten politischen Anklage- und Rüge-Lieder.

Der Name der Troubadours („*trobador*" im Provenzalischen) kommt von dem Worte „*trobar*" (erfinden, dichten) her. Ihre Stellung war eine wesentlich höhere als die der fast gleichnamigen ‚*trouvères*" in Nordfrankreich, die sich so ziemlich aus allen Ständen, meist sogar aus den niederen, zusammenfanden. Die Sammlungen der Troubadourpoesien bei Raynouard, Diez und Mahn weisen die Namen von hohen und höchsten Herren auf; es finden sich Könige, Herzöge, Grafen und sonstige Hochadlige darunter, und die Fürsten verschmähten es nicht, in direkten poetischen Wettstreit mit den gewöhnlichen Troubadours, auch den bürgerlichen, sich ein-

zulassen, „Tenzonen“ (Streitgedichte) gegen sie zu schreiben, sich von ihnen die herbsten Dinge sagen zu lassen, um dann ebenso herb darauf zu erwidern, — alles coram populo, angesichts der ganzen Troubadourwelt in Südfrankreich und Catalonien. An erlauchten Fürstennamen finden wir König Alfonso I. von Aragonien, König Richard Löwenherz, Herzog Wilhelm IX. von Aquitanien (Poitou), den Prinzen Jaufre Rudel de Blaya (der die schwärmerische Liebe zur „Prinzessin von Trapezunt“ hatte), — von den unzähligen Grafen, Vizgrafen und geringeren Adligen nicht zu reden. — Dass die Lust an dem ungebundenen Troubadourleben selbst einen Mönch erfasste, den unter dem Namen des „Mönches von Montaudon“ bekannten höchst eigentümlichen Troubadour in der Kutte, gehört mit zu dem Bilde des Zeitalters der „fröhlichen Wissenschaft“; ebenso dass zahlreiche weibliche Namen unter den Dichtern der Troubadourlitteratur vorkommen, und dass z. B., wie wir weiter unten sehen werden, eines der lieblichsten Stücke der ganzen provenzalischen Litteratur von einer Dame herrührt, deren Name unbekannt geblieben.

Dass der Frauendienst die wesentlichste Bedingung des Troubadourgesanges gewesen, ist wohlbekannt. Überhaupt haben die Frauen durch ihre zu einem förmlichen System erhobene Liebesphilosophie oder vielmehr Liebessophisterei und Liebesscholastik der altprovenzalischen Litteratur den unvergänglichen Stempel aufgedrückt. Die bei all ihrer Ernsthaftigkeit uns Modernen doch enorm lächerlich vorkommenden „Liebeshöfe“ (*Cours d'amour*), welche regelrechte Erkenntnisse fällten (*les arrests d'amour*) „im Namen der Damen“ (de dominarum judicio), der ganze geschraubte Liebeskodex mit seinen spintisirenden Haarspaltereien intimster Herzensfragen, diese weiblichen Oberrichterinnen in Sachen des Liebesgeschmacks, wie die Gräfin von Champagne, die Vizgräfin Hermengarde von Narbonne, oder gar die Königin Eleonore von Guienne — wäre das nicht alles in so zierlichen, liebenswürdigen Formen vor sich gegangen, verbrämt mit dem ganzen Flitterwerk höfischer Poeterei, das Urteil der Nachwelt würde viel strenger lauten. So hat man sein Ergötzen an den grausam-ernsthaften Disputen über so heikle Thesen wie: „Die Ehe ist keine zulängliche Entschuldigung gegen die Liebe“, — während an einem

andern Liebeshof obige Gräfin von Champagne die Frage: „Kann die Liebe zwischen rechtmässigen Ehegatten bestehen?“ mit einem überzeugten Nein entschied.

Erzählende Dichtungen sind bei der Natur des Troubadourgesanges äusserst selten. Vereinzelt finden sich *„Novellas“*, kleine gereimte, halballegorische Erzählungen ohne grosses inhaltliches Spannungsinteresse. Allenfalls könnte man die tolle Schnurre des Herzogs Wilhelm IX. von Poitou zu den erzählenden Gedichten rechnen, — unbestreitbar die humorvollste Leistung der ganzen provenzalischen Litteratur, wie denn überhaupt dieser Herzog, der älteste Troubadour, einer der originellsten Dichter der Periode war. Rechter Ernst ist es ihm mit der Dichterei schwerlich gewesen: man stösst fortwährend auf ein überlegenes, frivoles Selbstironisiren in seinen Poesien. Die erwähnte erzählende Dichtung schildert ein galantes Abenteuer mit zwei edeln Damen, die mit Namen zu nennen er keinen Anstand nimmt. Hier einige Strophen dieses lustigen Liedes:

En Alvernhe, part Lemozi,
M'en aniey totz sols a tapi;
Trobey la molher d'EN Guari
E d'EN Bernart:
Saludaron me francamen
Per Saint Launart.

Una mi dis en son latin:
„Deus te salve, dom pelegrin,
Molt me pareis de bel eisin,
Meu esient,
Mais trop en vai per est caimin
De folla gent.“

Einst musst' ich durch Auvergne ziehn
Und ging verkappt so für mich hin,
Traf da die Gattin von Garin
Und von Bernart;
Sie wünschten bei Sanct Lenhard mir
Glück auf den Pfad.

Die eine sprach mich freundlich an:
„Grüss' Gott dich schön, Herr Pilgersmann;
Du bist, so viel ich merken kann,
Von guter Art,

Doch zu viel Thoren findet man
Hier auf der Fahrt.“

Worauf der schlaue Herzog, um den Schönen die Furcht vor dem Ausplaudern zu benehmen, sich idiotisch und des Provenzalischen unkundig stellt und im abscheulichen Galimathias erwidert.

So dis N'Agnes e N'Ermessen:
„Trobat avem qu'anam queren,
Alberguem lo tot plan e gen,
Que ben es mutz;
E ja per el nostre secret
Non er saubutz.“

Da sprach Agnes: „Ei sieh doch an,
Da haben wir den rechten Mann!
Thun wir ihm Lieb's und Gutes an,
Denn er ist stumm;
Durch ihn kommt, was wir heimlich tun,
Auch nicht herum.*)

Sie nehmen ihn aufs Schloss mit sich und bewirten ihn sehr üppig, aber um seine Unfähigkeit zur Verräterei auch ganz sicher zu erproben, lassen sie ihm eine harte Tortur angedeihen, indem sie seinen nackten Rücken von einem scharfklauigen Kater zerkratzen lassen, — indessen der standhafte Herzog

„— — mas ieu per tot aquo
No m mogui ges.“

„Doch ich hab mich trotz alledem
Auch nicht gerührt.“

und seelenvergnügt erntet er den süssen Lohn für seine Selbstbeherrschung. Am Schluss des Liedes dankt er den beiden gefälligen Damen verbindlichst und zeigt sich ihnen in seiner wahren Gestalt. Man kann sich das durch die ganze Provence vernehmbare Gelächter der Herren und Damen über solchen prächtig gelungenen Streich eines Troubadours vorstellen.

Die überwiegend grössere Zahl der Troubadourlieder bilden Liebesgedichte, aber einer Liebe entsprungen, die, wie fast alle Troubadourpoesie, nichts weniger als ein reines, natürliches Gefühl ist. Nein, das muss von jedem Kenner der provenzalischen Liebeslyrik zugestanden werden — entgegen der landläufigen An-

*) Die Verdeutschung rührt von Diez her.

sicht über Troubadoure, die wohl ihre wesentlichste Grundlage der Verdi'schen Oper verdankt —, dass von wahrer Poesie, von einem starken, unabweisbaren Liebesgefühl, von einer empfundenen, nicht anempfundenen Liebe, mit ihren Freuden und Schmerzen, nur sehr wenige Spuren in den umfangreichen Sammlungen der Troubadourlieder nachzuweisen sind. Eine erkünstelte Gefühlsschwelgerei waltet vor, die denn auch hinreichend Zeit und Lust hat zu zierlich tändelnden Paradestückchen der formellen Dichtkunst; die sich darin gefällt, der Dame des Herzens, soweit vom Herzen dabei die Rede sein kann, durch eine schwindelerregende Reimseiltänzerei zu imponiren, sich aber fast nie zu einem vom Herzen zum Herzen dringenden einfachen Liebesliede aufschwingen kann. Eine weibische Ziersüchtelei auf dem Untergrunde platonisch thuenden Gefühls — das ist der Hauptzug der vielberufenen Liebeslyrik der Troubadours. An herzgewinnenden Liebestönen findet sich in der ganzen glänzenden Troubadourlitteratur nicht ein einziges Stück, welches zu vergleichen wäre mit dem später zu erwähnenden nordfranzösischen Fabliau „Aucassin und Nicolete". Übrigens ist es auch mit dem platonischen Mäntelchen, welches sich die Troubadour-Liebeslyrik umhing, nicht weit her: aus allen Falten des dürftigen Gewandes schaut eine gewisse Faunenhaftigkeit hervor, die sich eigentlich aus Frauenehre keinen Pfifferling macht. Denn wozu sonst diese ganze vor der grossen Öffentlichkeit betriebene Anbeterei, dieses Einweihen des hohen Adels und geehrten Publikums in die allerpersönlichsten Intimitäten zwischen Ihm und Ihr? Auch kam es den Troubadours gar nicht wesentlich darauf an, welche Dame sie ansangen; von der Einen abgewiesen — was nicht allzu oft vorkam — gingen sie ohne Schmerz zu der Andern, und wenn auch Beispiele dichterischer Treue nicht selten sind, so ist diese Treue ebensowenig ernst zu nehmen, wie jene Untreue. In dieser Beziehung ist ein andres Gedicht desselben Herzogs Wilhelm von Poitou sehr lehrreich, worin er — auch stilistisch sehr malerisch — die vollkommne Gleichgiltigkeit gegen die Persönlichkeit der angesungenen Dame eingesteht, ja überhaupt nicht recht zu wissen erklärt, ob er denn eigentlich liebe:

Dies Lied soll um ein Nichts sich drehn,
Nicht um mich selbst noch irgend wen,

Um Frauendienst und Liebeswehn
Und solchen Tand;
's ist schlafend auf dem Pferd geschehn,
Dass ich's erfand.

Kaum werd' ich aus mir selbst gescheit,
Ich fühle weder Lust noch Leid,
Noch Kälte selbst, noch Zärtlichkeit.
— — — — — — — — — — —

Die Freundin mein, — ja wer ist sie?
Sah ich sie? Nein, nicht dort noch hie.
Nicht missfiel, noch gefiel mir, die
Mir unbekannt.
— — — — — — — — — — —

Sah ich sie nimmer, inniglich
Doch lieb' ich sie, so schickt es sich,
Dass ich sie nicht sah, freuet mich, etc.*)

Wird man nicht unwillkürlich an Don Quijote und seine Dulcinea erinnert, die er ja auch nur zu seiner Herzensdame erkoren, weil es sich so nach edler Rittersitte schickte? Dass die von den Troubadours angesungenen Damen in der Mehrzahl der Fälle verheiratet waren, sei nur beiläufig bemerkt; der Richterspruch der Gräfin von Champagne war allgemein als richtig anerkannt, jedenfalls war er der Ausgangspunkt der Mehrzahl der Troubadourlieder.

Zuweilen suchten die Sänger wenigstens den Namen der „Geliebten“ zu verbergen, indem sie ihm Phantasienamen und zwar recht anmutige, substituirten; z. B. hiess eine Dame *„Tort n'avetz“* (Unrecht habt ihr nicht), andere *„Gent conquis“* (Hold-errungene), *„Sobre totz“* (Über-alle), — und eine gar: „Mon diable“!

Die Hauptsache war den provenzalischen Liebeslyrikern die Form, und in der haben sie es denn auch zur höchsten Vollendung und zu der aller Schwierigkeiten von Metrum und Reim spottenden souveränen Meisterschaft gebracht. Es klingt alles, und selbst für jemand, der das provenzalische nicht versteht, aber feines Gefühl für rythmische und Reim-Schönheiten hat, giebt es kaum einen lieblicheren Ohrenschmaus als die laute Lektüre der Troubadourlieder. Schade, dass die künstlichste Form so

*) Deutsch von Kannegiesser.

wenig bleibenden, sich einprägenden Inhalt in sich birgt, dass sie eben nur dazu dient, um sich und der besungenen Dame mit Grazie etwas vorlügen zu können. — Auch darf man selbst die Formvollendung den Troubadours nicht gar so hoch anrechnen, denn wenn je eine Sprache für den Dichter gedichtet hat, dann die altprovenzalische. Wenn z. B. ein Gedicht (von Rambaud de Vaqueiras) sehr bewundert wird, weil seitenlang hintereinander alle Verse auf *ar* reimen — was beiläufig gesagt recht monoton klingt —, so bedenke man, dass dazu nichts weiter nötig ist, als sämtliche Versausgänge durch den Infinitiv eines Verbums der ersten provenzalischen Konjugation zu bilden, und deren Zahl ist Legion. — Ein anderes Kunststück ist die Sixtine, worin sechs Worte in den aufeinander folgenden Strophen immer wieder am Versende stehen, nur in anderer Reihenfolge. Solch eine Sixtine hat z. B. der Troubadour Arnaut Daniel fertig gebracht, — poetisch betrachtet ist sie eine wertlose Klangspielerei. Es ist wahrhaft betrübend zu sehen, wie die Mehrzahl der Troubadours ein unleugbar grosses Talent in lauter Nichtigkeiten und Formenkram kläglich verzettelt haben. So oft an einen von ihnen ein wirklich erschütterndes Ereignis, ein tiefer Seelenschmerz oder auch eine reinste Lebensfreude herantrat, fanden sie meist die natürlichsten Laute, und gerade die wenigen Lieder von weltlitterarischem Wert, welche wir später mitteilen werden, beweisen, was aus der provenzalischen Litteratur hätte werden können ohne den fratzenhaften, überkünstelten Frauendienst und bei etwas grösserer Durchdringung mit volkstümlicher Poesie.

Unter den Liebesliedern (provenzalisch: *cansos, chansos, chansonetas*) haben wir, trotz sorgfältigster Durchsuchung aller bekannten Sammlungen, kein einziges gefunden, welches der Mühe der wörtlichen Mitteilung lohnte. Überall dieselbe grundverlogene Liebesheuchelei, die an sich selber nicht glaubt. Nur in einer ganz besonderen Gattung der Lyrik giebt es einige Juwele an Frische und echter Empfindung, — in der „*Alba*“, dem „Tagelied“ zweier Liebenden, die bei dem nahenden Morgengrauen nach einer glücklichen Nacht sich von einander trennen sollen. Das beste Gedicht dieser Art, unserer Meinung nach überhaupt

das beste der ganzen altprovenzalischen Litteratur, ist das oben erwähnte von einer Dame herrührende, welches lautet:

En un vergier, sotz fuelha d'albespi
Tenc la dompna son amic costa si,
Tro la gayta crida que l'albi vi.
Oy dieus! Oy dieus! de l'alba tan tost ve!

Plagues a dieu ja la nueitz non falhis,
Ni 'l mieus amicx lonc de mi no's partis,
Ni la gayta jorn ni alba no vis.
Oy dieus! oy dieus! de l'alba tan tost ve!

Bels dous amicx, baizem nos ieu e vos
Aval els pratz ou chanto 'ls auzellos,
Pot o fassam en despieg del gilos.
Oy dieus! oy dieus! de l'alba tantost ve!

Bels dous amicx, fassam un joc novel
Ins el jardi ou chanton li auzel,
Tro la gayta toque son caramel.
Oy dieus! oy dieus! de l'alba tan tost ve!

Per la doss' aura qu'es venguda de lay
Del mieu amic belh e cortes e gay,
Del sieu alen ai begut un dous ray.
Oy dieus! oy dieus! de l'alba tan tost ve!

La dompna es agradas e plazens;
Per sa beutat la gardon mantas gens,
Et a son cor en amar leyalmens.
Oy dieus! oy dieus! de l'alba tan tost ve!

In einem Garten, unterm Weissdornzelt,
Ist die Geliebte mit dem Freund gesellt,
Bis dass des Wächters Warnungszeichen gellt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Blieb es doch Nacht, o Gott, wenn das geschäh',
Der traute Freund nicht sagen dürft': Ade!
Der Wächter auch nicht Tag noch Morgen säh!
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Schön süsser Freund, gehn wir die Wies' entlang,
Uns dort zu küssen bei der Vöglein Sang;
Der Eifersücht'ge mach' uns nimmer bang.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Schön süsser Freund, ein neues Spiel uns winkt
Im Garten dort, wo manch ein Vöglein singt,
Wohlauf denn, eh' des Wächters Pfeife klingt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Ein sanfter Luftzug, der sich eben rührt,
Hat dort vom Freund, den Lust und Anmut ziert,
Des Odems süssen Trank mir zugeführt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

Hold ist die Frau, mit jedem Reiz geschmückt;
Von ihrer Schönheit ist die Welt entzückt;
Sie fühlt sich nur durch treue Lieb beglückt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh!

(Diez.)

Aus einer anderen schönen *Alba* noch einige Strophen; sie rührt her von dem berühmten Troubadour Girault de Borneil:

Rei glorios, verais lums e clardatz,
Dieu poderos, senher, si a vos platz,
Al mieu compainh sias fizels ajuda,
Qu'ieu non lo vi plus la nueitz fo venguda,
Et ades sera l'alba.

Bel companhos, si dormetz o velhatz,
Non dornatz plus, qu'el jorn es aprochatz,
Qu'en orien vey l'estela creguda,
Qu'adutz lo jorn, qu'ieu l'ai ben conoguda,
Et ades sera l'alba.

Bel companhos, en chantan vos apel,
Non dormatz plus, qu'ieu aug chantar l'auzel
Que vai queren lo jorn per lo boscatge,
Et ai paor qu'el gilos vos assatge,
Et ades sera l'alba.

— — — — — — — — — — — — —

Bel dos companh, tan soy en ric sojorn
Qu'ieu no volgra mais fo alba no jorn,
Car la genser que anc nasques de maire
Tenc et abras, per qu'ieu non prezi guaire
Lo fols gilos ni l'alba.

Du wahres Licht, du Herr voll Ruhm und Macht,
Wenn dir's gefällt, du König, Herr der Macht,

Lass dem Gefährten*) deinen Beistand frommen!
Ich sah ihn nicht, seitdem die Nacht gekommen,
Und bald erscheint der Morgen.

Gefährte, teurer, ob ihr schlaft, ob wacht,
Schlaft nicht mehr, denn vergangen ist die Nacht,
Im Ost ist schon der Lichtherold entglommen,
Ich kenn' ihn wohl und hab' ihn wahrgenommen,
Und bald erscheint der Morgen.

Gefährte, teurer, hört, mein Ruf erklingt!
Erwacht! Ich höre, wie der Vogel singt,
Dem Tage singt im Wald er zu, dem neuen.
Wollt ihr nicht überrascht zu werden scheuen?
Und bald erscheint der Morgen.

Worauf in der letzten Strophe der Freund die Antwort giebt:

Gefährte, Freund, mir mundet's hier so sehr,
Ich wollt', es tagte nun und nimmermehr,
Denn sie, die schönste, die je ward geboren,
Halt' und umarm' ich; drum die neid'schen Toren
Veracht' ich, samt dem Morgen.**)

Die Namen der berühmtesten Troubadoure mögen hier der Vollständigkeit wegen folgen: ausser den uns schon bekannten Guillem Graf von Poitiers, Arnaut Daniel und Girault de Borneil sind es allen voran: Bertrand de Born, — dann Bernart de Ventadour, Peire Vidal, Folquet de Marseille, Pons de Capdueil, der Mönch von Montaudon, Aimeric de Peguilain.***)

Bertrand de Born ist uns Deutschen durch Uhlands herrliche Ballade und Heines schöne und wahre Charakteristik†), wie

*) Der draussen wachende Freund singt dies „Taglied" dem Freunde, der bei der Geliebten weilt.

**) Nach Kannegiesser.

***) Diez gibt in „Leben und Werke der Troubadours" ein Namensverzeichnis von 16 Spalten!

†) „Ein edler Stolz in allen Zügen,
Auf seiner Stirn Gedankenspur,
Er konnte jedes Herz besiegen,
Bertrand de Born, der Troubadour.

Es kirrten seine süssen Töne
Die Löwin des Plantagenets;

durch sein ausserordentlich bewegtes Leben der interessanteste aller Troubadours. Er ist aber auch der dichterisch bedeutendste von Allen.

Die Zahl von Bertrand de Borns Liebesliedern ist nicht sehr gross; die wenigen aber bewegen sich in anderem Geleise als die der anderen Troubadours. Nicht dass er dem Frauendienst abhold gewesen wäre, — aber wenn er sich an eine Dame liebewerbend oder eine ihm widerfahrene Kränkung abwehrend mit seinem Liede wendet, so klingt dasselbe männlich bewusst, energisch und immer originell. Irgend ein hämischer Neider hat den ritterlichen Sänger bei seiner Dame verleumdet; er schickt ihr deshalb folgendes Rechtfertigungslied, welches, in seinem allerbesten Stil geschrieben, in der Semmig'schen freien Umdichtung lautet*):

Wie ich von Eurer falschen Schmeichler Munde
Verleumdet worden, davon ward mir Kunde;
Um Gott, o Dame, glaubt mir, nichts ist wahr!
Entzieht nicht Eures Herzens lautre Minne
Dem, der Euch dient mit redlich treuem Sinne,
Seid Eurem Bertrand Freundin immerdar.

Soll mir mein Sperber, will zur Jagd ich ziehen,
Beim ersten Wurfe vor dem Wild entfliehen,
Ein Falke mir ihn zausen auf der Faust,
Wenn mir nicht Euer Wort nur süss und linde,
Wenn anders als bei Euch mein Glück ich finde,
Wenn fern von Euch statt Lust nicht Kummer haust.

Soll ich im Sturmwind über Heck' und Graben,
Den Schild am Hals, durchnässt vom Regen traben;
Wie Gerste soll durchrütteln mich mein Gaul;
Verschlafen und betrunken soll den Zügel
Ein Stallknecht mir verschleudern samt dem Bügel,
Wenn, wer Euch schmeichelt, nicht ein Lügenmaul!

Die Tochter auch, die beiden Söhne,
Er sang sie alle in sein Netz.

Wie er den Vater selbst bethörte!
In Thränen schmolz des Königs Zorn,
Als er ihn lieblich reden hörte,
Den Troubadour, Bertrand de Born."

*) Das Original bei Raynouard: „Choix des poésies originales des Troubadours", III. 142.

Am Spieltisch will ich nie gewinnen können,
Nie soll das Glück mir einen Heller gönnen,
Indess es Andern blind läuft in die Hand;
Der Würfel soll mir jeden Wurf versagen,
Wenn einer Andern je mein Herz geschlagen,
Wenn andre Lieb' als Eure mir bekannt.

Ich will im Arm Euch eines Andern sehen
Und wie ein Dummkopf stumm daneben stehen,
Zuwider sei der Wind stets meiner Fahrt;
Am Königshof soll mich der Pförtner schlagen,
Mein Ross zuerst mich aus dem Kampfe tragen,
Lügt, der mich anklagt, nicht in seinen Bart!

In diesem Gedicht an seine Dame atmet ganz derselbe soldatische Geist wie in seinem berühmtesten Liede, dem Lobhymnus auf die Freuden der Schlacht. Der wilde Krieger lässt sich wohl herab, seiner Dame zierliche Verse zu senden, aber er spricht darin seine gewohnte Sprache: alle Bilder und Vergleiche sind aus seinem ruhelosen Soldatenleben hergenommen, er vergisst beinah, dass er nicht an einen Kampfgenossen, sondern an die Gräfin Mathilde von Talagrand (Talleyrand) schreibt. — Sein Schlachtgesang aber, auch eine Perle der altprovenzalischen Poesie lautet in seiner herben Wildheit:

Be m play lo douz temps de pascor
Que fai fuelhas e flors venir;
E play mi quant aug la baudor
Dels auzels que fan retentir
 Lor chan per lo boscatge;
E play me quan vey sus el pratz
Tendos e pavelhos fermatz,
 E plai m'en mon coratge
Quan vey par campanhas rengatz
Cavalliers ab cavals armatz. etc. etc.

In der Semmig'schen Übersetzung:

Der holde Lenz gefällt mir schon,
Der Blüten treibt und Blätter;
Mich freut auch mit dem süssen Ton
Der Vögel froh Geschmetter.
Mehr aber freut es mich, zu sehn
Vom Anger die Standarte wehn,

Zum Kampfe wehn den Rittern,
Zu hören dann Berg auf Berg ab
Der Rosse Huf, der Rosse Trab,
Dass Weg' und Stege zittern.

Es freut mich, wenn vor ihnen her
Rings Tier' und Menschen rennen;
Es freut mich, seh der Kämpen Heer
Ich nun die Burg berennen.
Wenn dichtgeschaart die Reis'gen all'
Losstürmen auf den festen Wall,
Dass Pfähl' und Schanzen beben,
Dass Zinn und Mauer, Turm und Wand
Einstürzen unter ihrer Hand
Und rollen in die Gräben.

Hei! wie der Schild sich krachend biegt,
Drauf Lanz' und Schwert zersplittern!
Wie Helm und Helmbusch wankt und fliegt
Vom Haupt den wilden Rittern!
Es rinnt das Blut von jedem Speer,
Die Rosse rennen wild umher.
Blut denn! Was tut's auch eben!
Lasst fliegen Arm' und Köpf' umher!
Ergebt euch nur nicht! Nimmermehr!
Eh tot als so zu leben!

Ich sag' euch, Speise nicht noch Schlaf
Labt mich mit dem Genusse,
Wie wenn mein Ohr der Schlachtruf traf:
„Kam'raden, à la rescousse!"
Wenn reiterlose Ross' im Feld
Laut wiehern, dass die Luft ergellt,
Die Reis'gen schrein im Falle:
„Zu Hilfe!" — sich noch wehren woll'n,
Und röchelnd in die Gräben roll'n, —
Die Lust geht über alle.

Das ist der kriegswütige Bertrand de Born, der die Söhne gegen den Vater hetzte und nicht eher ruhte, als bis sein Liebling Heinrich, Königs Heinrich II. ältester Sohn (der Bruder von Richard Löwenherz), dahingeschieden. Darum lässt Dante ihn („Inferno" Canto XVIII) zur Strafe sein Haupt getrennt vom Rumpfe in Händen tragen und von sich selbst sagen:

Sappi ch'io son Bertram dal Bornio, quelli
Che al re giovane diedi i ma' conforti.
Io feci il padre e il figlio in sè ribelli.*)

Aber von derselben Hand, welche das obige bei aller Wildheit doch poetisch wertvolle Schlachtenlied geschrieben, rührt auch die ergreifende Totenklage auf seinen königlichen jungen Freund Heinrich her, wieder ein Stück provenzalischer Poesie, wie es deren leider nicht viele giebt:

Si tut li dol e 'l plor e 'l marrimen
E las dolors e 'l dan e 'l caitivier,
Que hom agues en est segle dolen,
Fosson ensems, semblaran tut leugier
Contra la mort del jove rei engles,
Don reman pretz e jovent doloiros,
E 'l mon escurs e tenhs e tenebros,
Sem de tot joi, plen de tristoc e d'ira. — —

Wenn alle Qualen, Tränen, Herzeleid,
Der Kummer, der Verlust, die herbste Pein,
Die man gefühlt in dieser Zeitlichkeit,
Versammelt wären, schienen sie noch klein
Beim Tod des jungen Herrn von Engeland,
Drob Ehr' und Hochsinn anlegt Trauermien',
Und Nacht und Finsternis die Welt umziehn,
Ganz freudenleer, voll Traurigkeit und Jammer.
— — — — — — — — — — —

Grausamer Tod, erfüllt von Herzeleid,
Du kannst dich rühmen, Mörder dess zu sein,
Der aller Ritter Stolz war weit und breit;
Denn alles, was nur irgend hold und fein,
Besass der junge Herr von Engeland.
O dass es Gottes Rat gefallen, ihn
Zu schonen, und den Haufen vorzuziehn,
Der nichts der Welt erzeugt als Not und Jammer.
— — — — — — — — — — —

(Kannegiesser.)

Ausserdem sei rühmend hervorgehoben ein Lied des Königs Richard Löwenherz, im zweiten Jahre seiner Gefangenschaft

*) Bertram von Bornio bin ich, der im Leben
Dem jungen König bösen Rat verlieh,
Ich liess den Sohn und Vater Zwist erheben.

gedichtet und voll der gerechten Klage darüber, dass man nicht das zu seiner Befreiung nötige Lösegeld aufbringen wolle:

Zwar redet ein Gefangner, übermannt
Von Schmerz und Pein, nicht eben mit Verstand,
Doch dichtet er, weil so das Leid er bannt.
Freund' hab' ich viel, doch karg ist ihre Hand.
Schon lieg ich, — Schmach! — weil sie nicht Geld gesandt,
Zwei Winter hier in Haft.

Nun ist es meinen Mannen doch bekannt
In Normandie, Poitou und Engeland;
So armen Kriegsmann hab' ich nicht im Land,
Den ich im Kerker liess' um solchen Tand.
— — — — — — — — — —

Wohl ist es mir gewiss zu dieser Zeit:
Tot und gefangen tut man Niemand leid,
Und werd ich ob des Goldes nicht befreit,
Ist mir's um mich, mehr um mein Volk noch leid,
Dem man nach meinem Tod' es nicht verzeiht,
Wenn ich hier bleib' in Haft.
— — — — — — — — — — —

(Kannegiesser.)

Auch ein warm gefühltes Heimatlied von Peire Vidal verdient angeführt zu werden, zumal da nationale Klänge sich bei den Troubadours nur sehr spärlich finden. Es ist in Sprache und im Metrum eines der einfacheren und kunstloseren, aber zugleich innigsten aus jener Zeit:

Ab l'alen tir vas me l'aire
Qu'ieu sen venir de Proensa;
Tot quant es de lai m'agensa,
Si que, quan n'aug ben retraire,
Jeu m'o escout en rizen,
E'n deman per un mot cen,
Tan m'es bel quan n'aug ben dire.
— — — — — — — —

E s'ieu sai ren dir ni faire,
Ilh n'aya 'l grat, que sciensa
M'a donat e conoissensa,
Per qu'ieu sui guays e chantaire,
E tot quant fauc d'avinen
Ai del sieu belh cors plazen,
Neis quan de bon cor cossire. — —

In die Brust zieh ich die Winde*),
Die dem Heimatland entschweben;
Gute Kund' aus ihm giebt Leben
Meiner Brust, berührt mich linde.
 Hört' ich hundertmal sie an,
 Nie sie mich ermüden kann:
Heimatslob ich stolz empfinde.

Was ich sage, weiss, empfinde,
Alles hat sie, nicht blos Leben,
Sangeskunst mir auch gegeben,
Dichterkränze, die ich winde,
 Was ich Gutes schaffen kann:
 Ihre Huld ist schuld daran,
Selbst am Leid, das ich empfinde.

(Kannegiesser.)

Und nun noch etwas von dem oftgenannten „Mönch von Montaudon“, der mit Erlaubnis seiner geistlichen Oberen als Troubadour durchs Land zog und überhaupt eine der originellsten Dichtergestalten der provenzalischen Litteratur war. Von ihm ist namentlich zu erwähnen eine höchst amüsante Tenzone (Streitgedicht mit Wechselreden), deren Wortführer eben unser Sängermönch und — der Herrgott in höchsteigener Person sind:

Jüngst im Paradies ich war,
Frisch und froh bin ich daher,
Fragte mich doch huldreich er,
Gott, dem alles dient fürwahr,
Berg und Thal, und Land und Wellen:
„Mönch, was willst du? und der Schaar
Montaudons — wie geht es der,
Wo du hast gar viel Gesellen?“

In diesem Ton geht es weiter. Der Herrgott bittet den Mönch, er möge nur mit seiner Dichterei, unbekümmert um sein Seelenheil, fortfahren:

Bringe Sang und Schwank mir dar,
Das wird Montaudon gar sehr
Und die Welt mit Lust erhellen.

Eine besondere Art des Troubadourgesanges, die „*Sirventes*“ (Rügelieder), enthält zwar sehr kräftige Invectiven gegen die zeitzeitgenössischen öffentlichen Übelstände, namentlich gegen gewisse

*) Fern von der Provence gedichtet.

Schäden in der Kirche, aber sie sind samt und sonders der Poesie so gänzlich baar und tragen — nach dem Urteil eines kompetenten Fachkenners: Brinckmeyer — so ganz den Charakter von gereimten Leitartikeln und Schmähschriften, dass wir es uns erlassen, eine längere Probe daraus zu geben. An Kühnheit der Sprache und an Herbigkeit der Anklage stehen sie hinter den extremsten politischen Kundgebungen nicht zurück. Nur die Anfangsstrophe eines solchen Sirventes von Peire Cardinal, welcher deren eine grosse Zahl, alle ziemlich im gleichen Ton, gedichtet hat, möge als Beispiel dienen:

Tartarassa ni voutor
No sent plus leu carn puden,
Com clerc e prezicador
Senton ont es lo manen:
Mantenen son siei privat,
E quan malautia 'l bat,
Fan li far donatio
Tal que 'l paren no y an pro.

— — — — — — —

Kein Aasvogel und kein Geier
Aas so fernhin wittern kann,
Wie die Prediger und Pfaffen
Wittern aus den reichen Mann;
Sie erschleichen sein Vertrauen,
Und wenn Krankheit ihn befällt,
Lassen sie sich alles schenken,
Dass der Erbe nichts erhält!

* * *

Die politischen Wirren im Süden Frankreichs, im Verein mit der eigenen Erschöpfung der glänzenden Treibhauspflanze der Troubadourpoesie, liessen seit der Mitte des 13. Jahrhunderts den Gesang in der Provence auf 6 Jahrhunderte verstummen. Eine provenzalische Litteratur gab es seitdem nicht mehr. Aber die Sprache erhielt sich, entwickelte sich selbständig weiter und ist heute ein ebenso berechtigtes Glied der grossen romanischen Sprachfamilie wie nur irgend eine der Schwestern. Eine Sprache, die von mehr als 10 Millionen Menschen geredet wird, kann man nicht mehr einen Dialekt nennen, und seitdem sie auch eine stets wachsende Litteratur originell aus sich heraus erzeugte, darf man

wieder mit Fug und Recht von einer neuprovenzalischen Poesie sprechen. Von den Nordfranzosen wird die litterarische und sprachliche Bewegung Südfrankreichs natürlich nicht mit sehr wohlwollenden Augen beobachtet, wittern sie doch, ganz naturgemäs, separatistische Bestrebungen dahinter; aber die Stimmführer der provenzalischen Litteratur im 19. Jahrhundert bemühen sich, namentlich seit dem deutsch-französischen Kriege, der „felibristischen" Bewegung jeden antifranzösischen und zentrifugalen Charakter zu benehmen.

Für die neuere provenzalische Poesie ist das Wort „*Félibre*" ebenso zum Erkennungszeichen geworden wie für die ältere das Wort „*Trobador*". Seine Etymologie ist dunkel, — die Herleitung von *φίλαβρος* (Schönheitsfreund) scheint uns sehr gekünstelt. Die Félibres sind heute in ihren Heimatprovinzen zu einer Achtung gebietenden Macht geworden. Ihre Veröffentlichungen tragen durchaus den Stempel des Volkstümlichen.

Die bedeutendsten Namen der neuprovenzalischen Dichter sind Jansemin (Jasmin), Roumanille, Aubanel und Mistral. Des Letzteren reizende Dichtung „*Mirèio*" (ein Mädchenname) hat seinen Namen weit über die Grenzen seiner engeren und weiteren Heimat hinausgetragen; sie ist auch ins Deutsche übertragen, einzelne Stücke daraus sogar mehrfach. Der Inhalt ist die Liebe zwischen der schönen, reichen Pächtertochter Mirèio und dem armen Korbflechtersohn Vincenz. Hier als Sprach- und Dichtungsprobe das schöne Lied „Magali", gesungen von jungen mit dem Abhaspeln von Seidencocons beschäftigten Mädchen:

„O Magali, ma tant amado,
Mete la tèsto au fenestroun!
Escouto un pau aquesto aubado
De tambourin e de vióuloun.
Èi plen d'estello, aperamount!
L'auro es toumbado,
Mai lis estello paliran,
Quand tei veiran!" etc.

Frau Lina Schneider hat das schöne Lied geschickt ins Deutsche übersetzt*):

*) „Magazin für die Litteratur etc." 1879, No. 18.

„O Magali, Geliebte, neige
Dein Köpfchen hold dem Fenster zu,
Dem Ton von Tamburin und Geige
Lausch in der stillen Frühe du.
Die Sterne blicken helle,
Die Lüfte schweigen,
Schaut dich der lichte Morgenstern,
Verglüht er gern."

„So wenig wie aufs Wehn der Zweige,
Achte ich auf das Ständchen dein,
In goldne Flut hinab ich steige
Und werde schnell zum Fischlein klein."
„O Magali, als Fischlein klein
Dich immer zeige:
Ich werd' ein Fischer auf der Stell'
Und fang dich schnell."

„Willst du ein Fischerknabe werden
Mit Angel und mit Netzen fein,
Entschweb' als Vogel ich der Erden
Und flieg' ins Haideland hinein."
„O Magali, ein Vögelein
Möchtest du werden?
Ich werd', dass ich dich fangen kann,
Zum Jägersmann." — —

Das letzte grössere Werk Mistral's ist „*Lis isclo d'or*" (les îles d'or), erschienen während des deutsch-französischen Krieges, — keine einheitliche Dichtung, sondern eine Sammlung von Liedern, poetischen Erzählungen, auch „Sirventes" u. s. w. Das schönste Gedicht daraus hat M. von Szeliski in seiner trefflichen Studie über die Litteratur der Neuprovenzalen*) übersetzt; es ist der „Busspsalm" (Lou saume de la penitènci), entstanden unter dem furchtbaren Eindruck des nationalen Unglücks im Jahre 1870:

Segnour, à la fin ta coulèro
Largo si tron
Sus nòsti front;
E dins la niue nosto galèro
Pico d'à pro
Contro li ro. — —

*) „Gegenwart" 1876, Nr. 35—39.

Herr deines Grimmes Blitze lenken
Sich uns aufs Haupt!
Des Kiels beraubt
Will unser Schifflein schon sich senken,
Im Sturme, Nachts,
Am Fels erkracht's. — —

O Herr, du beugst uns wie die Weide!
Wie sprödes Holz
Bricht unser Stolz!
Nicht einer ist, der uns beneide,
Die gestern doch
Sich blähten noch! — —

Herr, wenn der freche Häuserhaufen*),
Der stets uns lenkt,
In Fesseln zwängt,
Dein Zornesmass macht überlaufen
Und freventlich
Verleugnet dich,

O Herr, dann die Provence schone!
Was sie verbricht,
Ist Bosheit nicht.
Voll Reue nahn wir deinem Trone,
Verzeih in Huld
Der frühern Schuld.“ — —

*) Paris!

4. Kapitel.

Die altfranzösische Lyrik.

Ungleich der provenzalischen Poesie, welche fast nur Kunstlyrik kennt, hat sich in der Lyrik Nordfrankreichs, in der weit weniger harmonischen „*langue d'oïl*", von früh an ein mehr volkstümlicher Zug offenbart. Leider hat derselbe von der Mitte des 12. Jahrhunderts ab, also seit der Blütezeit des Troubadourgesanges, herbe Einbusse erlitten durch die wenig segensreichen Einflüsse aus Südfrankreich, welche in die frische Ursprünglichkeit der Volkslyrik die galante Gespreiztheit und die Unwahrheit der Kunstlyrik der Troubadours hineintrugen. Wo aber die Lyrik Nordfrankreichs sich von diesen Einflüssen frei zu halten gewusst hat, da hat sie wunderschöne Lieder hervorgebracht, welche zum Teil noch bis auf die neueste Zeit ihre Schwingungen im Volksherzen nachklingen lassen. Karl Bartsch, Wilhelm Wackernagel und Moritz Haupt verdanken wir vornehmlich die geschmackvollen Sammlungen solcher altfranzösischen Lyrik; der Erstere hat überdies durch einen starken Band deutscher Nachdichtungen dem grösseren Publikum die Schätze des altfranzösischen Volksliedes poetisch näher gebracht.

Gemeinsam ist diesen älteren volkstümlichen Dichtungen — wie ja allen Volksliedern — die nachlässige Behandlung des

Reims, wenn auch nicht des Rhythmus. Letzterer zeigt im Gegenteil meist mehr musikalisches Gefühl als in der Kunstlyrik. Der Reim tritt im altfranzösischen Volksliede verhältnismässig spät auf; die frühesten Leistungen der Volkslyrik zeigen nur die Assonanz der Endsilben der Verse, und zwar eine durch mehrere Verse durchgeführte Assonanz, — also gar keine so bequeme Technik. Wir lassen als Proben der altfranzösischen Volksdichtung einige Stücke aus den genannten Sammlungen folgen:

I.

Quant se vient en mai ke rose est panie,
Je l'alai coillir per grant druerie.
En pouc d'oure oi une voix serie
Lonc un vert bouset pres d'une abiete.
　　‚Je sant les douls mals leis ma senturete,
　　Malois soit de deu ki me fist nonnete.'

Ki nonne me fist, Jesus lou maldie.
Je di trop envis vespres ne conplies:
J'amaixe trop muels moneir bone vie
Ke fust deduissans et amerousete.
　　Je sant etc.

— — — — — — — — — — — — —

Celui manderai a cui seux amie,
K'il me vaigne querre en ceste abaie,
S'irons a Paris moneir bone vie,
Car il est jolis et je seux jonete.
　　Je sant etc.

Quant ses amis ot la parolle oie,
De joie tressaut, li cuers li fremie,
Et vint a la porte de celle abaie:
Si en getait fors sa douce amiete.
　　‚Je sant les douls mals leis ma senturete.
　　Malois soit de deu ki me fist nonnete.'

Die Nonne.

Wenn im Mai die Au'n sich mit Rosen schmücken,
In der Zeit ging ich sie aus Liebe pflücken.
Eine Stimm' alsbald hört' ich voll Entzücken
Nah bei einem Kloster; süss drang sie zum Herzen.
　　Süsses Liebesleid trag ich tief im Herzen;
　　Wer mich steckt' ins Kloster, gebe Gott ihm Schmerzen.

Wer mich Nonn' hiess werden, Unglück seinem Sterne!
Hora, Vesper singen mag ich gar nicht gerne;
Nach dem freien Leben sehn' ich mich zur Ferne;
Ach! wie wär' es schön, fröhlich da zu scherzen!
 Süsses Liebesleid trag ich tief im Herzen;
 Wer mich steckt' ins Kloster, gebe Gott ihm Schmerzen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ich schick hin zu ihm, der mein Herz gewonnen,
Aus dem Kloster soll er mich holen kommen,
Dann gibt's in Paris Tage voller Wonnen;
Wir sind beide jung und geneigt zu scherzen.
 Süsses Liebesleid trag' ich tief im Herzen;
 Wer mich steckt' ins Kloster, gebe Gott ihm Schmerzen.

Als ihr Trauter nun dieses Wort vernommen,
Ist in Freud und Lust ihm das Herz entglommen,
An des Klosters Pforte hin ist er gekommen,
Führt sein holdes Lieb fort zu Lust und Scherzen.
 Süsses Liebesleid trag' ich tief im Herzen;
 Wer mich steckt' ins Kloster, gebe Gott ihm Schmerzen.

II.

Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors,
Que Franc de France repairent de roi cost,
Reynaux repaire devant el premier front.
Si s'en passa lez lo mes Erembor,
Ainz n'en dengna le chief drecier a mont.
 E Raynaut amis!

Bele Erembors a la fenestre au jor,
Sor ses genolz tient paile de color;
Voit Frans de France qui repairent de cort,
E voit Raynaut devant el premier front:
En haute parole, si a dit sa raison:
 E Raynaut amis!

‚Amis Raynaut, j'ai ja veu cel jor,
Se passisoiz selon mon pere tor,
Dolanz fussiez se ne parlasse a vos'.
— ‚Ja l mesfaistes, fille d'empereor,
Autrui amastes, si obliastes nos'.
 E Raynaut amis!

‚Sire Raynaut, je m'en escondirai:
A cent puceles sor sainz vos jurerai,
A trente dames que avuec moi menrai,

C'onques nul home fors vostre cors n'amai.
Prennez l'emmende et je vos baiserai'.
E Raynaut amis!

Li cuens Raynauz en monta lo degre,
Gros par espaules, greles par lo baudre,
Blonde ot lo poil, menu, recercele:
En nule terre n'ot si biau bacheler.
Voit l'Erembors, si comence a plorer.
E Raynaut amis!

Li cuens Raynauz est montez en la tor,
Si s'est assis en un lit point a flors,
Dejoste lui se siet bele Erembors.
Lors recomencent lor premieres amors.
E Raynaut amis!

Schön Irmenburg.

Es ist die Zeit der langen Tag' im Mai,
Vom Königshof die Franken kehren heim;
Reinald voran ritt in der ersten Reih'.
Am Haus von Irmenburg zieht er vorbei,
Nicht hebt er auf zu ihr die Augen sein.
Ach, Reinald, mein Lieb.

Schön Irmenburg hinab durchs Fenster sieht,
Ein bunter Pfellel liegt auf ihren Knien;
Sie sieht die Franken heim vom Hofe ziehn,
Vorn in der ersten Reih' Reinald, ihr Lieb:
Laut sprach sie, so wie ihr Herz sie trieb:
Ach, Reinald, mein Lieb.

„Reinald, mein Lieb, erlebt hab ich die Zeit,
Zogst du an meines Vaters Burg vorbei,
Sprach ich zu dir nicht, war dirs Herzeleid."
„Du thatest Unrecht, kaiserliche Maid,
Liebst einen Andern und vergassest mein."
Ach, Reinald, mein Lieb!

„Reinald, o Herr, freisprechen kann ich mich:
Mit hundert Jungfrau'n schwör ich's sicherlich,
Mit dreissig Frauen, die begleiten mich:
Nie Einen sonst als dich je liebte ich;
Nimm meine Busse und lass küssen dich.
Ach, Reinald, mein Lieb!"

Graf Reinald stieg die Stufen rasch hinan,
Blond war sein Haar und kraus und wolgetan,
Die Schultern breit, die Hüften schlank, ein Mann,
Schön wie auf Erden keiner gleich ihm kam.
Ach, Reinald, mein Lieb!

Graf Reinald stieg zu ihrem Turm hinauf,
Da stand ein Ruhbett reichgeschmückt, darauf
Sass er und Irmenburg, sein Liebchen traut.
Da war's mit Leid und allem Sehnen aus:
Von neuem ging die Liebe ihnen auf:
Ach, Reinald, mein Lieb!

Ein recht übermütiges Studentenlied aus etwas früherer Zeit ist das in einer Art von Maccaroni-Französisch geschriebene folgende Stückchen:

Langueo d'amours, ma doulce fillette,
Dum video vos au verd boys seullete.
Species tua ne m'oblie mie:
Post Quasimodo yrons sur l'herbette.

Verno tempore florissant rosette,
Et in aurora chante l'alouette,
Philomela dit en sa chansonnette:
„Non est clericus, qui n'a s'amyette."

Ero hodie en vostre chambrette
Vobiscum jouer, s'il vous plaist, blondette,
Ludendo saepe le jeu d'amourette,
Multum dulcis est la chose doulcette.

Et summo mane d'une tartelette,
De bono vino vous donray jeunette,
Posteo dicam „adieu, m'amyette,
Ego revertam, quand serez seullette".

Ganz volkstümlich ist auch das von einer Dichterin angestimmte halbzornige, aber noch immer ganz verliebte Klagelied:

Adieu soulas, tout plaisir et liesse.
Mon pauvre cueur si vit en grant tristesse
Pour les regretz que j'ay de mon ami.
Helas, il m'a failly.

Que dictes-vous? n'est-ce pas grant dommaige
D'avoir perdu ung si beau personnaige?
Par dessus tous je l'avoye choisy
Pour estre mon amy.

Je vous cuydois*) des amans le plus saige;
Mais je congnois vostre lasche couraige.
Pourtant allez, recullez vous d'icy,
Querez aultre party.

Je m'en iray lassus au vert bocaige:
Là je feray fonder ung hermitaige,
Où je vivrai en douleur et soulcy,
Et tout pour mon amy.

In einer sprachlich neueren Fassung erhalten, aber aus sehr alter Zeit herrührend, ist das in Frankreich noch heute sehr bekannte, durch mehrfache Übersetzungen ins Deutsche auch bei uns eingeführte Lied von „Jean Renaud", welches an die schottische Balladenmanier erinnert:

Quand Jean Renaud de la guerre revint,
Il en revint triste et chagrin.

„Bonjour ma mère." — „Bonjour, mon fils;
Ta femme est accouchée d'un petit."

„Allez, ma mère, allez devant,
Faites-moi dresser un beau lit blanc.

Mais faites le dresser si bas
Que ma femme ne l'entende pas."

Et quand ce fut vers la minuit,
Jean Renaud a rendu l'esprit.

„Ah, dites, ma mère, ma mie,
Ce que j'entends pleurer ici?"

„Ma fille, ce sont les enfants
Qui se plaignent du mal des dents."

„Ah, dites, ma mère, ma mie,
Ce que j'entends clouer ici?"

„Ma fille, c'est le charpentier
Qui raccomode le plancher."

„Ah, dites, ma mère, ma mie,
Ce que j'entends chanter ici."

„Ma fille, c'est la procession
Qui fait le tour de la maison."

„Mais, dites, ma mère, ma mie,
Pourquoi donc pleurez-vous ainsi?"

*) croyais.

„Hélas, je ne puis le cacher,
C'est Jean Renaud qui est décédé."

„Ma mère, dites au fossoyeux
Qu'il fasse la fosse pour deux,
El que l'espace y soit si grand
Qu'on y renferme aussi l'enfant."

Was auch die Kunstlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts geleistet haben mag, es reicht an Herzenswahrheit und Tiefe des Gefühls nirgends an diese Proben der gleichzeitigen Volksdichtung heran. Allerdings im Vergleich mit dem inhaltlichen Wert des Troubadourgesanges, namentlich der provenzalischen Liebeslyrik, steht die altfranzösische Liebeslyrik durchaus nicht so niedrig; aber in der Virtuosität der Formenbeherrschung kommt sie der Troubadourpoesie nicht gleich. Die äusseren, persönlichen Formen wurden zwar in Nordfrankreich nachgeahmt: entsprechend den Troubadours finden wir „Trouvères" (auch vielfach dem Ritterstande angehörig), und die provenzalischen „Jogleors" (eine Art von deklamirenden Begleitern der Troubadours) haben ihr Seitenstück in den nordfranzösischen „Jongleurs", — aber damit ist auch die Ähnlichkeit zwischen den beiden Sängergruppen so ziemlich erschöpft.

Die Hauptvertreter der Kunstlyrik im 12. und 13. Jahrhundert waren Raoul Sire de Coucy, Quenes de Bethune, Audefroy le Bâtard und der König Thibaut IV. von Navarra (Comte de Champagne et de Brie). Der Herr von Coucy ist der leidende Held der bekannten Legende, in welcher die „Dame von Fayel" von dem harten Gemal zum Verspeisen des Herzens des geliebten Sängers gezwungen wird. Von ihm haben wir noch 24 Lieder, darunter viele voll wahrer Leidenschaft, fast alle von graziöser Frische des Ausdrucks. Hier eine kleine Probe seiner Dichtungen:

Commencement de douce seson bele
Que je voi revenir,
Remembrance d'amors qui me rapele
Dont jà ne quier partir,
Et la mauvis*) qui commence à tentir,

*) L'alouette.

Et li dous sons de ruissel sor gravele*)
 Que je vois resclarcir,
 Me fait resouvenir
De là où tuit mi bon désir
Sont et seront jusqu'au mourir.

Der vielseitigste und bedeutendste Lyriker des 13. Jahrhunderts ist der König Thibaut von Navarra (1201—1243), mit dem kuriosen Schimpfnamen „Posthume", weil nach dem Tode seines Vaters geboren. Ihm verdankt die französische Poesie die erste regelmässige Anwendung der Abwechslung von männlichen und weiblichen Reimen innerhalb derselben Strophe. Seine Lieder**) füllen einen stattlichen Band und sind mindestens gleichwertig mit der Liebeslyrik der Troubadours. Viele darunter sind wahre Muster von Innigkeit gepaart mit Naivetät. Die Form ist recht kunstvoll, offenbar an provenzalischen Vorbildern geschult. Alles giebt sich zierlich, ohne geziert zu sein, und wenn sich König Thibaut auch nicht gar hoch über das Durchschnittsniveau der damaligen Galanterie-Lyrik erhebt, so muss man bei seiner Würdigung viel Nachsicht mit der durch die Provenzalen beeinflussten Sangesart üben. Von ihm ist der hübsche Gedichtanfang:

Dame, l'on dit que l'on meurt bien de joie.
Je l'ai douté; mais ce fut pour noient [rien]:
Car je cuide, s'entre vos bras estoie,
Que je finisse illec joieusement.
Si douce mort fust bien à mon talent;
Car la dolors d'amors, qui me guerroie,
Parest si grant que de morir m'effroie. — —

Recht anmutig im Munde eines dichtenden Königs nimmt sich auch das Lied aus, welches anhebt:

Emperères ne Rois n'ont nul pooir [pouvoir]
Envers Amour; ce vos vueil je prover.
Ils peuvent bien doner de lor avoir,
Terres et fiez [fiefs], et forfais pardoner;
Mès Amors peut home de mort garder
 Et doner joie qui dure,
 Pleine de bonne aventure. — —

*) Cailloux.

**) Herausgegeben von Tarbé, Reims 1851.

Das folgende Lied schlägt einen noch innigeren Ton an:

Je me cuidoie partir
D'amors; mais riens ne m'i vaut.
Li dous maus du souvenir,
Qui nuit et jour ne m'i faut,
Le jour me fait assaut;
Et la nuit ne puis dormir.
Ains pleur et plaing et sospir.
Dieus! tant a que la désir!
Mais bien sais que ne l'en chaut.

Das folgende Lied, gewiss zu irgend einer munteren Melodie gedichtet, erinnert an ganz moderne Chansons:

Pour mal temps, ne pour gelée,
Ne pour froide matinée,
Ne pour nule autre riens*) née
Ne partirai ma pensée
D'amor, que j'ai.
Que trop l'ai amée
De cuer verai. — Valara! — —

Dame, faites courtoisie
Vostre ami, qui vous en prie,
Et qui tant en vous se fie
Que belle riens, douce amie
Vous os nommer.
N'onques n'eut envie
D'autre amer. — Valara! — —

Derselbe König aber, der solche lustigen, verliebten Liedchen schrieb, konnte sich auch zu religiösem Ernst erheben, wenn sich eine würdige Gelegenheit bot. Sein schwungvoller Aufruf zur Beteiligung an einem Kreuzzug übertrifft an Wärme, wie an poetischem Wert entschieden die vielgerühmten „Sirventes" der Troubadours. Er beginnt naiv-kräftig:

„Seignor, sachiez qui or ne s'en ira
En cele terre, où Diex fu mors et vis [vif],
Et qui la croix d'outremer ne prendra,
A peine mais [jamais] ira en paradis.

*) „riens" oder „rien" ist im Altfranzösischen gleich „chose"; — vom lateinischen „res". Die ausschliesslich negative Bedeutung hat sich erst später entwickelt.

Qui a en soi pitié et remembrance
Au haut Seignor, doit querre [quérir] sa vengeance
Et délivrer sa terre et son païs.

und endet nicht minder energisch:

Diex se laissa por nos en croix peiner
Et vous dira au jour, où tuit venront:
„Vos qui ma croix m'aidates à porter,
Vos en irez là où mes anges sont:
Là me verrez et ma mère Marie.
Et vos, par qui je n'oi onques aïe [aide],
Descendez tuit en enfer le parfont." — —

5. Kapitel.

Die Kleinepik.

Wie wir bei der Betrachtung der Troubadourpoesie gesehen, hatte die erzählende Dichtung in Frankreich ihre Pflege fast ausschliesslich im Gebiet der „langue d'oïl". Neben den umfangreichen „*Chansons de geste*" aber gab es eine zahllose Menge kleinerer epischer Dichtungen, und zwar schon seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Die meisten derselben sind von namenlosen Dichtern. Als benannte Verfasser solcher kleineren erzählenden Poesien kennen wir hauptsächlich nur Marie de France und Rutebeuf. Die Form fast aller dieser Dichtungen ist der achtsilbige jambische Vers, deren je zwei mit einander reimen — die blosse Assonanz verschwand in diesen Poesien schon früh.

Die Hauptgattungen dieser Kleinepik sind: das *Fabliau*, das *Lai* (das englische „*Lay*" und deutsche „Leich" entsprechen dem französischen Wort), und die Tierfabel.

Die *Fabliaux* sind uns in bändereichen Sammlungen erhalten, als deren bedeutendste die von Méon und Barbazan (4 Bände, 1808 und von Montaiglon (bisher 4 Bände, 1872—1880) zu nennen sind. Der poetische Wert der allermeisten dieser Erzählungen ist ein verschwindend geringer, und ihr Inhalt ist ein so überwiegend grobsinnlicher, auf die Befriedigung des gemeinsten Wohl-

gefallens an der Zote gerichteter, dass wir nicht empfehlen können, sich zu anderen als philologischen oder litterarhistorischen Zwecken mit der Lektüre jener Sammlungen aufzuhalten. Man kann auch kaum mehr von „Naivetät und gesunder Derbheit“ sprechen — wie sie ja sonst allerdings der mittelalterlichen Poesie in so hohem Grade eigen waren —, denn Erzählungsart und Gesinnung sind so niedriger Natur, dass dagegen alles unschuldig erscheint, was die realistische Schule im neuesten Frankreich hervorgebracht hat. Eine blosse Mitteilung der Titel der in den genannten grossen Sammlungen enthaltenen *Fabliaux* ist schon eine Unmöglichkeit. — Natürlich giebt es auch Ausnahmen von diesem allgemeinen Verdammungsurteil: es sind einige höchst moralische Stücke darunter, wie z. B. das *Fabliau* betitelt: „*C'est de la Houce*“ (Montaiglon, Band 2), welches sich unter dem Titel „*La housse partie*“ (partagée) auch anderswo findet und seinen Nachklang in einer bekannten deutschen Erzählung hat, in der ein Söhnchen den gegen seinen eigenen Vater krass undankbaren Erzeuger durch ein drastisches Wort zum besseren bekehrt. — Auch sind einige der bedenklicheren Geschichten wenigstens mit Vermeidung der rohesten Ausdrücke erzählt, so die sich in vielen anderen Litteraturen gleichfalls vorfindende hübsche Mär von dem „Schneekind“ — „*De l'enfant qui fut remis au soleil*“ —, welches nämlich die treulose Gattin in Abwesenheit ihres Mannes durch eine Schneeflocke empfangen haben will. Von dem erzürnten Gatten „an die Sonne gebracht“, d. h. in die Sklaverei verkauft, wird es, nach seiner Angabe, wieder zu Schneewasser.

Schon die Breite, mit der sich die Fabliaux-Dichter in der Schilderung der gröblichsten Obscönitäten ergehen, das sichtbare Behagen, mit dem sie knietief im widerwärtigsten Schmutz waten und plätschern, — auch der Dichter Rutebeuf macht keine Ausnahme —, widerspricht der vielfach in Schwung gebrachten ästhetischen Lüge von der naiven Derbheit der altfranzösischen Fabliaux.

Die Stoffe dieser alten Erzählungen sind übrigens für den vergleichenden Litteraturhistoriker dadurch interessant, dass sie sich durch eine Reihe von Jahrhunderten als die beliebtesten Gegenstände der erzählenden Litteratur hinziehen. Die meisten der Geschichten im „*Decamerone*“ von Boccaccio, im „*Heptameron*“ der Königin Margarethe von Navarra, vieles bei Rabelais, die

Hälfte der „*Contes*“ von Lafontaine, ausserdem eine Menge der Erzählungen Chaucers in den „*Canterbury Tales*“ haben ihre erste nachweisbare Quelle in den altfranzösischen Fabliaux des 12—13. Jahrhunderts. Selbst der Komödie Molière's „*Le médecin malgré lui*“ liegt ein altes Fabliau zu Grunde, und auch sonst lassen sich Beziehungen zwischen der neueren Litteratur fast aller Völker und jenen ältesten französischen Erzählungen nachweisen. Dass wiederum diese selbst ihre ersten Ursprünge in orientalischen Erzählungen haben, ist wohl allgemein bekannt. So hat namentlich das „Buch von den sieben weisen Meistern“ viele alte Erzählungsstoffe geliefert.

Eine durch seine vereinzelte Stellung um so wertvollere und auffallendere Ausnahme von dem unpoetischen und unmoralischen Charakter der Fabliaux hat das 13. Jahrhundert aufzuweisen, ein Fabliau von so ungewöhnlicher Schönheit und Reinheit, dass es kaum begreiflich ist, wie es inmitten jener allgemein aufs Cynische gerichteten Litteratur hat entstehen können. Es ist das Fabliau von

Aucassin und Nicolete.

Nur etwa zwölf Blätter einer in der *Bibliothèque Nationale* zu Paris aufbewahrten Handschrift füllt diese lieblichste Dichtung der altfranzösischen Litteratur und wiegt doch die zahllosen Bände der trotz ihrer vielen einzelnen Schönheiten immerhin eintönigen *Chansons de geste* und der *Fabliaux* reichlich auf. Namentlich gegen die ihr am nächsten stehenden *Fabliaux* sticht diese köstliche Blüte mittelalterlicher Litteratur so vorteilhaft ab, dass ein Vergleich geradezu unmöglich wird. Die vorwiegend gemeinwitzelnde, sich in Rohheiten aller Art gefallende Manier der meisten *Fabliaux* des 12., 13. und 14. Jahrhunderts wird wettgemacht durch die fleckenlose Keuschheit und rührende Naivetät in „Aucassin und Nicolete“.

Schon die Form der Dichtung ist eine nicht ganz gewöhnliche. Auf eine kurze metrische, assonirte Strophe von durchschnittlich 20 Versen folgt jedesmal ein Stück Prosa von mässigem Umfang, aber doch so, dass das Ganze eher als eine Prosadichtung zu bezeichnen ist denn als eine metrische. Dem Werk-

chen sieht man auf den ersten Blick an, dass es nicht zum Lesen, sondern zum rezitirenden und gesungenen Vortrag in grösserem Kreise bestimmt war. Der „Jongleur“ stand vor dem auf einem Herrensitz versammelten Publikum, liess zu Anfang seine Geige in einigen Akkorden ertönen, sang dazu die einleitenden Verse, in denen er die wunderwirkende Lieblichkeit der Dichtung hervorhob, und ging dann zum Prosavortrag über, um diesen wieder nach wenigen Minuten durch ein gesungenes Stück zu unterbrechen. Die metrischen Unterbrechungen enthalten meist, anknüpfend an das vorangegangene Prosastück, einige Wiederholungen, um alsdann gleichfalls die Erzählung kräftig weiter zu führen.

Die Aufforderung zur Aufmerksamkeit, mit der unsere Dichtung gleich den meisten längeren altfranzösischen Poesien beginnt, legt selbst besonderen Wert auf die Lieblichkeit, die Süssigkeit des Werkes:

*Dox est li cans, biax li dis**)
Et cortois et bien asis.
Nus hom n'est si esbahis,
Tant dolans ni entrepris,
De grant mal amaladis,
Se il l'oit, ne soit garis
Et de joie resbaudis,
*Tant par***) *est douce.*

Die Sprache in „Aucassin und Nicolete“ trägt den Charakter des picardischen Dialekts des Altfranzösischen. Es ist aber mit aller Sicherheit anzunehmen, dass der Dichter, dessen Name uns nicht gemeldet wird, den sonnigen Schauplatz seines Werkes, die Provence, gut gekannt hat. Die ganze Stimmung, der lokale Duft, der auf dem Roman ruht, ist südfranzösisch. Ganz ausgeschlossen ist auch die Möglichkeit nicht, dass wir es hier mit einer nordfranzösischen Uebersetzung eines ursprünglich in provenzalischer Mundart abgefassten Romans zu tun haben. Lässt sich auch kein direkter Beweis hierfür erbringen, so scheint doch die bei einem nordfranzösischen Dichter mindestens auffallende Einheitlichkeit der lokalen Farbengebung, die Sicherheit, mit der gewisse südliche

*) Doux est le chant, beau le dire.

**) Ein verstärkendes Adverbium.

Stimmungen hervorgerufen werden, darauf hinzudeuten. Namentlich die liebliche Stelle im Abschnitt 12: „*Ce fu el tant d'esté el mois de mai, que li jor sont caut, lonc et cler et les nuis coies et series. Nicolete jut une nuit en son lit si vit la lune luire cler par une fenestre e si oï le lorseilnol center en garding, se li sovint d'Aucassin sen ami qu'ele tant amoit*“ — scheint uns wenig picardisch. Freilich lässt sich der bekannte Mangel an originellen erzählenden Dichtungen in der altprovenzalischen Litteratur als starkes Moment gegen diese Vermutung anführen.

Der Inhalt des Werkes handelt, wie es im Eingang heisst:

De deus biax enfants petis,
Nicholete et Aucassins, —

welche einander mit reinster, unerschütterlicher Liebe anhangen und allen Hindernissen, dem Zorn der Eltern, der Trennung und Gefangenschaft, der Zeit und dem Raume trotzend ihre keusche Liebe zum glücklichen Ende durchführen. Wie diese alles duldende, nie hadernde, gleich einer Elementarmacht beide Liebende in ihrem Banne haltende Leidenschaft entstanden, das berichtet unsere Dichtung nicht. Es ist auch überflüssig, denn es ist die alte Geschichte von den zwei schönen Nachbarskindern, die mitsammen aufwachsend einander im Herzen tragen, ehe sie es selber wissen. Am stärksten zeigt sich diese Liebe das ganze Werk hindurch bei Aucassin. Sie macht ihn, den von Natur mutigen Heldenjüngling, zuweilen zu einem wie bewusstlos dahintaumelnden verliebten Träumer, der auf Erden nichts denkt und trachtet als „*Nicholete, ma douce amie, que je tant aim*“. Vom Anbeginn des Romans spielt ihm seine überwältigende Liebe arg mit. „Er war so voll guter Eigenschaften, dass in ihm auch keine einzige schlechte war. Aber ihn hielt die Liebe, die alles besiegt, so gefangen, dass er den Ritterdienst und das Waffenspiel und das Turnier und was sonst Brauch ist verschmähte.“ Selbst als der Graf Bougars von Valence, der unversöhnliche Feind von Aucassins Vater, dem Grafen Garin von Beaucaire, diesem ins Land fällt und die Eltern ihren verliebten Sohn auffordern, Land und Leute verteidigen zu helfen, denkt er an nichts als an Nicolete; er werde nicht in die Schlacht ziehen, „*se vos ne me donez Nicholete, ma douce amie que je tant aim*“.

Wer ist aber diese vielgeliebte Nicolete? Ein schönes Sarazenenmädchen, aus „Carthago“ geraubt, von dem Vicomte, dem Vasallen des Grafen von Beaucaire, gekauft und zu seiner Pflegetochter gemacht, nachdem sie selbstverständlich zuvor getauft worden. Sie liebt Aucassin, wie dieser sie, — nur ist sie die klügere, bedächtigere von beiden. Ohne egoistisch zu sein, denkt sie doch zuweilen an ihre eigene Sicherheit, welche der viel zu verliebte Aucassin ganz vergisst. So fragt sie ihn, als er sie nach langen Irrfahrten endlich wiedergefunden, aber gar nicht bedenkt, dass sie ihm leicht von seinem hartherzigen Vater wieder entrissen werden könne —:

„Aucassin,“ sprach sie, „mein vielsüsses Lieb, bedenket wol, was ihr tut. Wenn euer Vater morgen diesen Wald durchsuchen lässt und man mich findet, so wird man mich töten, was auch immer aus euch werden mag.“

„Gewiss, meine vielliebe Traute, ich wäre sehr betrübt darob. Aber so ichs abwenden mag, sollen sie dich nicht greifen.“

Und da er sie aufs Pferd vor sich gesetzt und ohne zu wissen, wohin, in die weite Welt reiten will, fragt ihn das liebe kluge Ding —:

Er küsst die Augen ihr, die Stirn,
Dazu den Mund zusamt dem Kinn.
Sie aber bracht' ihn zur Vernunft:
„Ach Aucassin, mein süsses Lieb,
Wohin denn willst du mit mir ziehn?“
— „Weiss ichs denn selbst, Geliebte mein?
Was kümmerts mich, wohin wir gehn,
Ob wir umirren hier im Wald,
Wenn ich bei dir, bei dir nur bin!“

Zum Glück für die unschuldigen Kinder hilft ihnen Gott, „der die Liebenden liebt“, wie es im Gedichte selbst heisst, aus der bittern Not.

Aber wir dürfen dem Gange der Dichtung nicht vorgreifen. — Der Vizgraf, seinem Lehnsherrn gehorsam, sperrt die arme Nicolete in ein einsames Turmzimmer ein, damit Aucassin sie nie mehr sehe und sie so vergesse. Sehnsüchtig schaut sie zum Fenster hinaus:

— — *Vit la rose espanie*
Et les oisax qui se crient,

Dont se clama orphenine.
„Ai mi! lasse! moi caitive!
Por coi sui en prison misse?
Aucassins, damoisiax, sire!
Ja sui jou li vostre amie,
Et vos ne me haés mie!
Por vos sui en prison misse,
En ceste canbre vautie
U je trai molt male vie.
Mais, par diu le fil Marie!
Longement n'i serai mie,
Se jel puis fare.

Draussen in des Gartens Grün
Schaute sie der Rose Blühn,
Vöglein sangen hell im Tann, —
Das verlassne Kind begann:
„Weh mir, weh, dass ich gefangen!
Welche Schuld hab' ich begangen?
Aucassin, mein süsser Knabe,
Weil ich deine Liebe habe,
Und mein Herz dir zugewandt,
Deshalb sitz ich hier verbannt,
Um in stillen Kerkermauern
Meine Tage zu vertrauern.
Aber bei dem heilgen Christ,
Wenn das Glück mir günstig ist,
Komm ich bald von hinnen."*)

Überhaupt ruht die ganze aktive Beteiligung an der Besserung des Geschickes der Liebenden einzig auf den Schultern des schwachen, furchtsamen Mägdeleins; Aucassin ist zu nichts als zum Klagen oder zum Küssen zu gebrauchen.

Nicoletes Pflegevater, der Vicomte, redet dem Jüngling nochmals ins Gewissen, er möge das Sarazenenmädchen aufgeben, er könnte ja leichtlich irgend ein Königskind oder eine Grafentochter heiraten. Und was habe er schliesslich, wenn er wirklich Nicolete zum Weibe nehme? Ins Paradies zu kommen, könne er dann doch nicht hoffen, als Gatte einer, wenn auch getauften, Sarazenin! — Da aber bricht der verliebte Unmut des unglücklichen Aucassin in herbster Weise aus:

*) In der Übersetzung von Wilhelm Hertz (Troppau. 2. Auflage.)

„Was hab' ich im Paradies zu schaffen? Ich will nicht ins Paradies, es sei denn ich habe Nicolete, meinen viellieben Schatz, den ich ach so sehr liebe. Denn ins Paradies kommen nur Leute als da sind" — — und nun folgt ein höchst respektwidriger Ausfall gegen die Geistlichkeit, wie wir deren in so vielen Fabliaux des 12.—14. Jahrhunderts finden. Dann fährt er fort: „Dergleichen Volk kommt ins Paradies, und mit denen will ich nichts zu tun haben, sondern in die Hölle will ich." — Hier ist nun dem Dichter ein arger Verstoss gegen die sonst prächtig durchgeführte Gleichmässigkeit und Einheitlichkeit der beiden Hauptcharaktere untergelaufen. In dem Bestreben, eine gewisse trotzige Schelmerei in dieses Gespräch mit dem Vicomte zu bringen, lässt er Aucassin Worte sprechen, die zu seiner sonstigen keuschen Art gar nicht stimmen:

„— — In die Hölle kommen auch die schönen, höfischen Damen, die neben ihrem Gatten noch zwei oder drei ‚Freunde' haben, — — und kommen auch die Harfenschläger und Dichter und die Könige der Welt. Mit denen will ich zusammen sein, wenn nur Nicolete, meine vielsüsse Geliebte, bei mir bleibt."

Schlieslich einigt sich der Graf von Beaucaire mit seinem Sohn Aucasssin dahin, dass dieser in den Kampf ziehen will unter der Bedingung: „dass, wenn Gott mich heil und ganz zurückführt, ihr mich Nicolete, meine süsse Braut, so lange sehen lasset, dass ich zwei oder drei Worte mit ihr sprechen und sie ein einziges Mal küssen kann." In dieser freudigen Hoffnung zieht er gegen den Feind, aber wieder packt ihn die sehnsüchtige Erinnerung an Nicolete so stark, dass er wie im Schlaf, wie in einem Zauber einherreitet. — „Er dachte an nichts anderes als an Nicolete, also dass er die Zügel richtig zu halten vergass und was sonst eines Reiters Art ist." Das Pferd geht mit dem verliebten Träumer durch und trägt ihn mitten in die über diesen willkommnen Fang frohen Feinde. Schon beraten dieselben, auf welche Weise er sein Leben verlieren soll, — da fällt dem gleichgültig dreinschauenden Aucassin kluger Weise ein, dass, wenn man ihm das Haupt abschlage, er ja seine geliebte Nicolete nie wieder sehen könne! — und wie ein gereizter Löwe beginnt er um sich zu hauen und ruht nicht eher, als bis er zehn Ritter getötet, sieben verwundet und seine Frei-

heit wiedergewonnen. — Dieselbe verliebte Gleichgültigkeit und traumbefangene Weltlosigkeit lässt ihn auch später einmal beim Absteigen von seinem Rosse im Walde unsanft zur Erde stürzen und sich die Schulter ausrenken, was dann der zutunlichen Nicolete die liebe Gelegenheit giebt, ihren Aucassin zu pflegen und zu heilen.

Aber aus der Schlacht siegreich heimkehrend, erfährt er von seinem Vater dessen Weigerung, die feierliche Abrede zu erfüllen oder sie überhaupt als geschehen anzuerkennen, und es erfolgt zwischen Vater und Sohn ein tötliches Zerwürfnis.

„Vater," spricht Aucassin, „haltet mir keine weisen Reden, sondern haltet mir eure Abrede."

„Bah, welche Abrede, lieber Sohn?"

„O, mein Vater, habt ihr sie vergessen? Bei meinem Haupt, — wer immer sie vergessen, ich will sie nicht vergessen, sondern sie hoch und heilig halten."

Der Graf bleibt bei seiner verstockten Weigerung.

„Ist das euer letztes Wort?" spricht Aucassin.

„So helfe mir Gott, ja," sagt der Graf.

„Wahrlich," spricht Aucassin, „dess bin ich tiefbetrübt, dass ein Mann in eurem Alter lügt!"

Den gefangengenommenen Feind seines Vaters aber, Grafen Bougars von Valence, lässt er schwören, nicht zu rasten und zu ruhen sein Lebelang, ehe er nicht dem Grafen Garin alles mögliche Herzeleid angetan, und damit giebt er ihm ohne Lösegeld die Freiheit. Graf Garin aber lässt seinen erzürnten Sohn in den Turm werfen, sodass nun die beiden Liebenden elendiglich im Kerker schmachten.

Während nun Aucassin sich weiter keinen Trost weiss, als dass er an Nicoletes Schönheit denkt und in vergangener Liebeslust schwelgt und singt:

„Pour vos sui en prison mis
En ce celier sousterin,
U je faç mout male fin.
Or m'i convenra morir
Por vos, amie!" —

denkt die nicht minder liebende, aber klügere Nicolete an Rettung. Der Gesang der Nachtigall in der oben angeführten Stelle weckt zwar auch in ihr die unbändigste Sehnsucht, aber zugleich den Wunsch nach Freiheit und Glück. Aucassin klagt, Nicolete handelt.

„Sie merkte, dass die Alte schlief, die bei ihr war. Sie stand vom Bette auf, legte ein schönes seidenes Gewand an, nahm Betttücher und Linnen, knüpfte sie an einander und machte daraus eine Leine, so lang wie sie nur konnte, band sie an den Fensterpfeiler und liess sich in den Garten hinab. Dann schürzte sie mit der einen Hand vorn, mit der andern hinten ihr Gewand und so schlüpfte sie durch den Tau, den sie in grossen Tropfen auf dem Grase sah, und ging aus dem Garten zu Tale.“ —

Und als ob der Dichter sich selbst in seine anmutige Schöpfung verliebt hätte, die er jetzt erst in Lebensgrösse vor uns hinstellt, nachdem er bis dahin nur andeutend von ihr gesprochen, giebt er nun eine Beschreibung der reizenden Erscheinung:

> „*Ele avait les caviaux* (chevaux) *blons et menus recerceles* (bouclés) *et les ex* (yeux) *vairs et rians et la face traitice* (länglich) *et le nes haut et bien assis et les levretes vremelletes* (vermeilles), *plus que n'est cerisse ne rose en tant d'esté* (temps d'été) *et les dens blans et menus, et avoit les mameletes dures, qui li souslevoient sa vesteüre, ausi com ce fuissent dex nois gauges* (Wallnüsse), *et estoit graille* (mince) *parmi les flans qu'en vos dex mains la peüsçiés enclorre.*“

Aucassin wird leicht von ihr gefunden und durch eine Locke ihres blonden Haares, die sie sich abschneidet und ihm in sein Gefängnis wirft, hoch beglückt. Da sie aber die Absicht äussert, dem Hasse seiner Eltern durch die Flucht in ein anderes Land zu entgehen, zürnt er ihr und es entspinnt sich zwischen den beiden Liebenden ein reizender Wettstreit, der für die poetisch-keusche Gesinnung des Dichters, gerade im Gegensatz zu dem zeitgenössischen Fabliau-Cynismus, ein herrliches Zeugniss ablegt. Aucassin beteuert Nicolete seine grenzenlose Liebe und beschwört sie, nicht zu fliehen.

„Ach,“ sprach sie, „ich glaube nicht, dass du mich so liebst, wie du sagst, aber ich liebe dich mehr, als du mich.“ — Worauf Aucassin ihr die schöne Antwort giebt:

Avoi, bele douce amie, ce ne porroit estre que vos m'amissiés tant, que je faç vos. Fenme ne puet tant amer l'oume, con (comme) *li hom fait le fenme. Car li amors de le fenme est en son l'oeil et en son le cateron* (bouton) *de sa mamele et en son l'orteil de pié, mais li amors de l'oume est ens el cuer plantee, dont ele ne puet isçir* (sortir).

Inzwischen ist Nicoletes Flucht entdeckt, Mörder schleichen ihr nach und nur dem Warnungslied des Türmers über Aucassins Gefängnis danken die Liebenden die Rettung. Nicolete flieht aufs Neue, verletzt sich aber bei einem kühnen Sprunge vom Mauerrande „an zwölf Stellen“ Hände und Füsse, — wobei der Dichter die so höchst naturwahre Bemerkung macht, dass sie den Schmerz nicht fühlte um der grossen Angst willen, die sie hatte. Ganz dasselbe widerfährt dem liebesgramtrunkenen Aucassin später, als er sich durch den dornigen Wald seinen Weg bahnt, um Nicolete aufzufinden. Die Dornen und das Gestrüpp zerfleischten ihm Arm und Beine „wohl an 40 Stellen oder an 30“, sodass man seine Spur leichtlich an dem Blutstreifen im Grase verfolgen konnte. „Aber er dachte so innig an Nicolete seine Herzgeliebte, dass er nicht Leid noch Schmerz fühlte. Nur als er sah, dass der Abend hereinbrach, da fing er an zu weinen, weil er sie nicht fand.“

Als er sie aber endlich nach langem Suchen im Walde in einer aus Blumen und Zweigen zierlich erbauten Laube wiedergefunden, ist die Reihe ihrer unglücklichen Erlebnisse noch nicht abgeschlossen. Auf eine in Freuden am Hofe des höchst absonderlichen „Königs von Torelore“ zugebrachte Zeit von drei Jahren folgt eine abermalige Trennung: Nicolete wird von Seeräubern nach der afrikanischen Küste hinübergeschleppt und dort an den König von Karthago verkauft. Aber nun begiebt sich etwas Überraschendes: Nicolete erkennt sich als die Tochter des Königs, wird von diesem mit grosser Liebe empfangen, und alles ginge nach Herzenswunsch, wenn nicht der königliche Vater dem endlich wiedergefundenen Töchterlein einen verhassten Gatten aufzwingen wollte.

Nicolete flieht abermals, diesmal als „Jogleor“, also als Sänger verkleidet, das Gesicht braungefärbt, sodass Aucassin sie nicht erkennt, als sie zu ihm, der inzwischen seinem verstorbenen Vater

in der Grafschaft Beaucaire gefolgt ist, als fahrender Liedersänger gezogen kommt und ihm und seinen Gästen zum Klange der Fiedel — der steten Begleiterin der französischen Minstrels — zum Besten giebt: die Geschichte von Aucassins und Nicoletes unglücklicher Liebe. Aucassin beauftragt den vermeintlichen Jogleor, nach Karthago zu fahren und Nicolete zu retten, was dem hübschen Sänger mühelos gelingt. Folgt eine selbstverständliche freudige Schlussscene, grosse Hochzeit und:

Or a sa joie Aucassins.
Et Nicholete autresi (aussi)
No cantefable prent fin,
N'en soi plus dire.

Unsre Fabel hat ein End,
Weiss nicht mehr zu sagen.

* * *

An Knappheit und zugleich Lieblichkeit der Sprache, Einfachheit der Fabelführung, energischer Charakterschilderung lässt sich aus dem ganzen Gebiet der ältesten französischen Litteratur diesem kleinen Juwel nichts an die Seite setzen. Vieles darin berührt uns ganz modern, — so wird man unwillkürlich an Gottfried Kellers „Romeo und Julie auf dem Dorfe“, ja vielfach an Shakespeares „Romeo und Julie“ selber gemahnt, nur dass der leichtere Sinn des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts und die augenscheinliche Liebe des Dichters für seine eigenen entzückenden Phantasiegebilde einen traurigen Schluss nicht zuliessen. Alles klingt harmonisch aus und die unverbrüchliche Treue der beiden holden Menschenkinder wird belohnt, wie es auf Erden immer sein sollte.

Von der unnachahmlichen Frische des Originals vermag natürlich die Inhaltsangabe und die spärliche Hervorhebung einzelner schöner Stellen kaum einen annähernden Begriff zu geben. Die Sprache des Originals ist aber nach einiger Gewöhnung leicht verständlich. Besonders zu empfehlen ist die mit einem Wörterbuch versehene Textausgabe von Hermann Suchier: „Aucassin und Nicolete“, II. Auflage (Paderborn, 1881). Auch giebt es eine sehr gute deutsche Übersetzung der Dichtung von Wilhelm Hertz.

Die zweite Gattung der altfranzösischen Kleinepik bilden die „*Lais*". Der Unterschied zwischen diesen und den „*Fabliaux*" ist kein grosser; nach der alten Interpretation sollten die „*Lais*" ernsthafteren Inhalts sein als die *Fabliaux*, auch einen mehr historischen oder doch legendarischen Charakter tragen. Der Hauptvertreter dieser Art von gereimten Erzählungen ist eine Dichterin, eine der liebenswürdigsten Erscheinungen des französischen Mittelalters: Marie „de France", so genannt, weil sie, der Herkunft nach eine vornehme französische Dame, doch den grössten Teil ihres Lebens am englischen Hofe verbrachte und für denselben litterarisch thätig war. Am Schluss ihrer Fabelsammlung nennt sie mit Stolz und auch zur Abwehr gegen unberufene Nachahmer ihren Namen:

Au finement de cest escrit
K'en Romanz ai turné et dit*),
Me nommerai par remembrance,
Marie ai num, si sui de France.
Puet bien estre ke clers plusur
Si prenreient sor eus mun labur;
Ne voil ke nus sor lui le die
Cil uvre mal qui sei ublie.

Unter diesem Namen Marie de France war sie schon zu ihren Lebenszeiten berühmt und besonders in Frankreich beliebt. Ein zeitgenössischer Schriftsteller gibt eine Art von Kritik ihrer Werke, wobei er sich mächtig in die Brust wirft, dass er nur wahre Begebenheiten schildere (nämlich die des Lebens des heiligen Edmund), während solche Leute wie Marie de France sich in erlogenen Geschichten gefielen. Es klingt sehr drollig, wenn dieser älteste Kritiker Frankreichs — sein Name ist Denis Pyramus — von der vortrefflichen Dichterin sagt:

„— — Composa les vers de lays,
Ki ne sunt pas de tut verais, —

aber er gesteht sowohl ihre Geschicklichkeit wie ihre aussergewöhnliche Beliebtheit zu, namentlich in den feineren Kreisen Frankreichs:

*) „Das ich ins Romanische (Französische) übersetzt habe." Sie hatte also ihr Werk ursprünglisch englisch niedergeschrieben.

Si en est ele mult loée
E la ryme par tut amée.
Kar mult l'aiment si l'ont mult cher
Cunt, barun e chivaler,
E si en aiment mult l'escrit,
Lire le font si ont delit
E si les font sovent retreire.
Ses lays solent*) as dames pleire,
De joie les oient e de gré,
Qu'il sunt sulum**) lur volenté.

Was dem weiblichen Leserpublikum jener Zeit alle Ehre macht, denn zwischen den *Fabliaux* — und den *Lais* der Marie de France ist eine in Bezug auf Sittichkeit unüberbrückbare Kluft. — Dabei darf man aber nicht annehmen, dass nun diese poetischen Erzählungen von einer Dame hohen Standes und vorzugsweise für Damen gedichtet, zu den tugendhaft-langweiligen gehören, — durchaus nicht. Ein schriftstellernder Mann müsste sich heute recht sehr hüten, gewisse Natürlichkeiten mit derselben unbefangenen Geradheit auszusprechen, die sich bei Marie de France fortwährend zeigt. Aber indezent oder gar unmoralisch ist keine einzige ihrer prächtigen Erzählungen, wenngleich keine derselben an Zartheit und absoluter Unanstössigkeit dem Fabliau von Aucassin und Nicolete gleich kommt.

Gelebt hat Marie de France um die Mitte des XIII. Jahrhunderts; im übrigen ist uns so gut wie nichts über ihre Persönlichkeit bekannt. Ihr Hauptwerk, die *Lais*, sind in England geschrieben, desgleichen die beiden anderen Dichtungen: „*Ysopet*" (Der kleine Aesop) eine Sammlung von 103 Tierfabeln in gereimten Versen, und eine lange und etwas langweilige gereimte Legende vom heiligen Patricius: „*Le purgatoire de Saint-Patrice*" ***).

Die sämtlichen „*Lais*" der Marie de France sind poetische Bearbeitungen bretonischer Legenden, deren ursprüngliche Fassung verloren gegangen. Wie weit also die Selbständigkeit der

*) pflegen.

**) selon.

***) Diese Legende, welche eine Fahrt ins Fegefeuer schildert, hat möglicherweise Dante eine der Anregungen zur „Divina Commedia" gegeben.

Bearbeitung reicht, vermögen wir heute nicht mehr zu entscheiden. Die meisten der Stoffe — es sind im ganzen 14 Lais erhalten — gehören dem Sagenkreise vom König Arthur und seiner Tafelrunde an und sind zum Teil auch in andern Sprachen behandelt.

Die schönsten *Lais* der Sammlung sind: *„Lai du Fresne"* (Der Sang von der Esche), — *„Lai de Lanval"*, — *„Lai des deux Amants"* und *„Lai du Chevrefoil"* (Der Sang vom Geissblatt). — Zehn der *Lais* hat Wilhelm Hertz meisterhaft metrisch verdeutscht (Marie de France: poetische Erzählungen, Stuttgart 1862). Die Originalausgabe der sämtlichen Werke der Dichterin erschien in 2 Bänden im Jahre 1820 (Paris), besorgt von B. de Roquefort.

Im *Lai de Lanval* (englisch „Sir Launfal") ragt das Feenreich bedeutungsvoll in das menschliche Leben hinein. Der Ritter Lanval ist einer der tapfersten und schönsten Ritter am Hofe des Königs Arthur, —

Pur sa valur, pur sa largesse,
Pur sa biauté, pur sa prouesse,
L'ont amé bien tout li plusur.

In Folge einer ihm widerfahrenen Zurücksetzung bei einem Hoffest reitet er missvergnügt zum Königsschloss hinaus und trifft zwei feenhafte Fräulein, die ihn zu ihrer Herrin, der Fee selber, führen. Die Schilderung des üppigen schönen Weibes ist bei aller farbenreichen Sinnlichkeit doch nicht im mindesten anstössig:

Ele jut sor un lit molt bel,
Li drap valaient un castel;
En sa cemise sanglement (sanglée);
Mult eut le corps et bel et gent (gentil).
Un cier (cher) mantel de blanc ermine
Cuvert de purpre Alessandrine,
Eut pur le caut (chaud) sur li geté,
Tut eut descuvert le custé,
Le vis (visage), le col et la poitrine,
Plus ert (était) blanc que flurs d'espine.

Der Ritter Lanval wird von der schönen Fee liebevoll genug empfangen, erhält aber die Warnung:

„Ich rat euch, Freund", so sprach sie dann,
„Ich bitt euch und befehl euch an,
Tut Niemand diese Mähre kund!
Denn, Liebster, merket wohl den Grund:

Auf immer wär ich euch verloren,
Käm' unsre Lieb' in Menschenohren;
Nie sollt ihr Blick und Kuss erneu'n,
Noch meines Leibes euch erfreu'n. —

Lanval gibt der Fee das Versprechen und bleibt bei ihr, bis sie ihn selbst entlässt. Doch muss er noch zuvor mit ihr speisen; was wieder zu der lieblichen Schilderung eines verliebten Abendessens Anlass gibt:

Après li dunent à mangier;
Ad (avec) s'amie prist le souper,
Ne feseit mie à refuser.
Mult fu servis curteisement,
E il à grant joie le prend;
Un entremets i eut plénier,
Ki mult plaiseit au chevalier,
Car s'amie baiseit suvent
E acoleit estreitement. — —

An den Hof des Königs Arthur zurückgekehrt, wird er von der Königin mit begehrlich liebendem Auge bemerkt und zu ihr entboten. Er weist aber ihre Liebe hart von sich und uneingedenk seines Versprechens rühmt er sich seiner Liebe mit der schönen Fee und fügt noch die Kränkung für die Königin hinzu:

E une cose vus dirai,
Bien le saciez en descuvert:
Une de celles qui la sert,
Tute la plus povre meskine,
Vaut miex de vus, Dame Roïne,
De cors, de vis et de biauté,
D'ensegnement et de bunté.
La Roïne s'en part à tant,
En sa canbre s'en va plurant;
Mult fu dolente et curécie
De ce que si l'eut avillie.

Die Königin heischt Rache an Lanval von ihrem Gemal, dem sie den Vorgang natürlich nach der Art der Frau Potiphars erzählt; Lanval wird vor den Pairshof geladen und soll entweder den Beweis liefern, dass seine Geliebte wirklich viel schöner sei als die Königin, oder seiner Lehen verlustig gehen. Längst aber hat er gemerkt, dass die geliebte Fee ihm wegen seines Eidbruchs

zürne, und so hat er auf die Fragen des Gerichts nur die kummerschwere Antwort;

„— — Wie kann ich das,
Da mein auf immer sie vergass?" —

Die Entscheidung des Hofes wird um einige Zeit vertagt und Lanval geht betrübt in sein Schloss. Seine Freunde aber — ein köstlich naturalistischer Zug — erkundigen sich täglich danach, ob der liebestraurige Lanval auch esse und trinke:

Li chevalier l'unt cunvéié,
Mult l'unt blasmé et castoié,
K'il ne face si grant dolur,
E maudient sa fole amur.
Chascun jur l'aleient véoir,
Pur çou qu'il voleient savoir,
Se il béut, se il mangast,
Mult dutoient que ne s'afolast.

Am Tage der endgiltigen Entscheidung, als der Ritter Lanval schon alle Hoffnung aufgegeben, seine Fee wiederzusehen und durch sie seine Ehre herzustellen, erscheint sie, nachdem vier ihrer Jungfräulein in prächtigem Aufzuge sie ankündigend voraufgeritten:

Doch eh man die Beratung schloss,
Kam eine Jungfrau hoch zu Ross
Hereingeritten zu den Thoren,
So hold wird keine mehr geboren.
Der weisse Zelter naht im Flug,
Der sanft die schöne Bürde trug.
Ein Hemde trug das schöne Weib,
Durch seine Falten schien ihr Leib;
Gewoben war's von feinen Stoffen,
An beiden Seiten war es offen.
Die Glieder glänzten zart und blank,
Die Brust war voll, die Hüfte schlank,
Ihr weisser Nacken überschimmert
Den Schnee, der frisch auf Zweigen flimmert;
Ihr Aug' war hell, ihr Antlitz rein,
Die Nase grad, die Lippe fein,
Die Braue braun, die Stirne klar,
Und wellenreich ihr blondes Haar;
Goldfäden glühn und leuchten nicht
Wie dies Gelock im Sonnenlicht.
Um ihre Brust geschlagen wallten

Des Mantels dunkle Purpurfalten;
Den Sperber hielt sie hoch im Reiten,
Ein Windspiel lief dem Ross zur Seiten.
(W. Hertz.)

Die Fee meldet dem König, dass Lanval schuldlos sei, und reitet, trotz Arthurs Einladung dazubleiben, davon; doch Lanval, schnell entschlossen, schwingt sich hinter sie auf den Zelter, und so reiten sie mitsammen ins Feenreich Avalon.

Einfacher in der Fabel, aber auch sehr anmutig erzählt ist die Geschichte „von den zwei Liebenden“. Ein König hat eine einzige geliebte Tochter; um sich nie von ihr zu trennen, stellt er an die zahlreichen Bewerber um ihre Hand die Forderung: wer sie zur Gemalin haben wolle, müsse sie, ohne ein einziges Mal zu rasten, einen hohen Berg hinauftragen. Keinem gelingt das schwere Stück. Die Königstochter aber liebt heimlich einen Pagen und er sie; mit Hilfe einer „Tante in Salerno“ verschaffen sie sich einen kräftigen Zaubertrank, der den Jüngling befähigen soll, ohne zu rasten, seine Holde den Berg hinaufzutragen. Der Tag der Kraftprobe kommt, — das liebende Prinzesschen hat, um sich ihrem Herzliebsten recht leicht zu machen, mehrere Tage vorher nichts gegessen, und um ganz sicher zu gehen,

N'ot drap vestu fors la chemise, —

was aber ihrer Schamhaftigkeit keinen Abbruch tut. Leider ist der tolle Knabe zu verliebt und siegesgewiss, um den weisen Ermahnungen der Prinzessin, während er sie den Berg hinaufträgt, zu folgen; hartnäckig weigert er sich, aus dem Zauberfläschchen Kräfte zu trinken, und so fällt er denn, endlich oben angelangt, vor Erschöpfung tot zu Boden. Das liebende Königskind stürzt gleichfalls vor Gram tot über den teuren Pagen nieder. Von dem verschütteten Trank aber spriessen rings um den Gipfel Blumen von niegesehener Schönheit auf.

In dem „*Lai de Chevrefoil*“ (Chèvrefeuille) wird eine Episode aus der Sage von Tristan und Isolde in poetischer Darstellung erzählt: die Versöhnung Tristans mit König Marke durch Vermittelung der Isolde, welcher Tristan durch eine mit eingeritzten Buchstaben versehene Haselnussstaude Kunde von sich gegeben.

Sehr hübsch ist der Schluss dieses eigentümlichen Briefes, worin Tristan, an die Freundschaft zwischen der Haselnussstaude und dem Geissblatt erinnernd, der Königin Isolde sagt:

D'eux deus fu-il tut autresi (ebenso),
Cume del chevrefoil esteit,
Ki a la codre (Haselnussstaude) se preneit.
Quand il est si laciez (lacé) et pris,
Et tut entur le fust s'est mis,
Ensemble peuvent bien durer,
Mes ki puis les volt désevrer,
Li codres muert hastivement
E chevrefoil ensemblement;
Bele amie, si est de nus:
Ne vus sans moi, ne moi sans vus.

* * *

Neben Marie de France ist Rutebeuf zu nennen, einer der talentvollsten und vielseitigsten Dichter des 13. Jahrhunderts. Ein echtes Pariser Kind zeigt er schon in einer für jene frühe Zeit auffallenden Weise die Schlagfertigkeit des Ausdrucks, die scharfe Auffassung der Situationen und einen untrügbaren Sinn für das Komische. Sein Lebelang ging es ihm kläglich, daher zahlreiche Bettelgedichte an Könige und vornehme Herren. Das erste Gedicht in der Sammlung seiner Werke (2 Bände, Paris 1839, besorgt von Jubinal) betitelt sich: „*C'est de la povretei Rutebeuf*" und beginnt:

Je ne sai par où je coumance,
Tant ai de matyère abondance
Por parler de ma povretei.
Por Dieu vos pri, francs Rois de France,*)
Que me donez queilque chevance (possession):
Si ferez trop grant charitei. —

Auch an einen König Thibaut V. (den Sohn des Dichterkönigs Thibaut IV.) findet sich eine „*complainte*" von Rutebeuf. Er war mit seinem Leben gründlich unzufrieden, aus den meisten seiner Dichtungen spricht eine Verbitterung und vergrämte Stimmung, welche die Lektüre unbehaglich macht. Seine *Fabliaux* sind nicht halb so lieblich und zartsinnig wie die der Marie de France; auch Rutebeuf gefällt sich in dem schmutzigen Stil — nicht seiner Zeit, denn es giebt lyrische Dichtungen voll keuschester

*) Richtet sich an Ludwig IX. (saint Louis).

Reinheit aus dem 13. Jahrhundert —, sondern der meisten Fabliau-Erzähler.

Bemerkenswert ist, dass sich bei Rutebeuf der Alexandriner findet, so in dem moralisirenden Gedicht *Le dist des Jacopins*" (Das Lied von den Jakobinern) und in dem an die provenzalischen Sirventes erinnernden Werk: „*De la vie dou monde, ou: c'est la complainte de Sainte Eglise.*"

Nicht übel ist ein dialogisirtes Gedicht „*Desputizons dou croisié*", worin ein frommer Kreuzfahrer einem Ritter, der das Kreuz noch nicht genommen, so lange in die Seele redet, bis derselbe sich entschliesst, gleichfalls Kreuzfahrer zu werden.

Ausserdem rühren von Rutebeuf zwei längere Heiligengeschichten her: „*La vie Sainte Elyzabel*" und „*La vie Sainte Marie l'Egyptianne*", — beide voll Naivetäten aller Art, aber beide unergründlich langweilig.

Wichtiger ist Rutebeufs dramatische Wirksamkeit. Er ist der Dichter des Mirakelspiels von Theophilus und überhaupt einer der frühsten „Mirakel"-Verfasser.

La Bible Guiot.

Neben all der heiteren Poesie jener Zeit klingt das unter dem Titel „Die Bibel des Guiot von Provins" bekannte längere Rügegedicht aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts wie ein pedantischer Misston. Sie rührt her von einem Mönch*) und hat zum Inhalt die herbe Kritik der zeitgenössischen Zustände in Kirche und Gesellschaft. Ihre Länge (2690 Verse) und die Einförmigkeit des griesgrämigen Tadelns machen diese „Bibel" zu keiner angenehmen Lektüre, obwohl manche Stellen kulturgeschichtlich

*) Darauf deuten die Verse 1090 ff.:

Sor moi chierra trestot li gas
Por ce que je port les noirs dras;
Il a plus de doce ans passez
Qu'en noirs dras fui envelopez.

Mich trifft nun Hohn und alle Plage,
Weil ich die schwarze Kutte trage.
Mehr als 12 Jahre sind es, seit
Man anzog mir das schwarze Kleid.

recht interessant sind und aus allem der Geist einer wirklichen Überzeugung spricht. Das Gedicht ist in gereimten achtsilbigen Versen verfasst und in 17 Abschnitte geteilt, von denen nur einer mit den Fürsten und weltlichen Herren, drei mit den Gelehrten (Theologen, Juristen und Ärzten), die übrigen sich mit den Übelständen der Kirche beschäftigen. Der Ton erinnert vielfach an den der provenzalischen Troubadoursirventes, — wobei übrigens bemerkt sei, dass Provins nicht gleichbedeutend mit der Provence, sondern eine Stadt unweit der Seine in Isle-de-France ist.

Als Probe der Sprache und des Inhalts dieses ältesten Pamphlets der nordfranzösischen Litteratur möge folgende Stelle dienen:

Des Converses et des Noneins
Ne cuit je pas estre certeins,
Que j'en saiche dire verté.
Li plus sages en sont esgarées
De femme jugier et reprendre;
Pour ce dout-ge mout à emprendre,
De dire lor vie et lor estre.
Onques femme, ce cuit, n'ot mestre;
Nuns ne la devroit mestroier.
Cil qui miex la cuide aguetier,
Il pert le senz et la véue.
Il méismes li a tolue
Ou il la cuide bien tenir.
Nuls ne pot onques acomplir
Voloir de femme, c'est folie
De cerchier lor estre et lor vie,
Quant li saiges n'i voient goute.
Femme ne craint, femme ne doute,
Femme ne fu onques vaincue,
Ne apertement connéue;
Quant li oeil plorent, li cuers rit,
Pou pensse à ce qu'ele me dit. — —
Quant qu'elle ait en sept ans amé,
Ait-elle en un jor oblié.
Femme est lou tot jor de faux talens,
Plus est legiere que n'est vens. — —

Von den Laienschwestern und den Nonnen
Hab ich nicht ganz Überzeugung gewonnen,
Ob ich die Wahrheit zu sagen weiss.
Die Weisesten kommen aus dem Gleis,

Sollen Urteil über ein Weib sie sprechen.
Drum will's mir fast am Mut gebrechen,
Ihr Leben und Wesen zu nehmen in Schau.
Ihren Meister, wähn' ich, hat keine Frau,
Und keiner wird sie können zwingen.
Wer dennoch meint, sie zu durchdringen,
Setzt Aug' und Sinn dabei zum Pfand:
Denn just entschlüpft sie seiner Hand,
Wenn fest er glaubt, sie sei gefangen.
Dahin wird Niemand je gelangen,
Ein Weib zu schätzen. — Töricht Streben,
Zu ergründen ihr Wesen und Leben, —
Nehmen die Weisen mir das nicht flau!
Nichts scheut und fürchtet eine Frau.
Ein Weib wird niemals ganz besiegt,
Ihr Innres niemals offen liegt.
Es lacht ihr Herz, wenn's Auge weint,
Und anders spricht sie, als sie's meint. —
Was sie geliebt in sieben Jahren,
Ist in einem Tag dem Gedächtnis entfahren,
Frau'n sind gemeinhin falsch gesinnt
Und beweglicher als der Wind. — —*)

In diesem lästerlichen Ton geht's noch eine ganze Weile fort.

*) Deutsch von San-Marte. Halle 1861.

6. Kapitel.

Das altfranzösische Drama.

Wir setzen als bekannt voraus, dass die Anfänge mittelalterlicher dramatischer Kunst ihren ersten Anstoss dem christlichen Gottesdienst, namentlich der Messe mit ihrer dialogischen Rollenverteilung verdanken. Auch die Darstellungsweise der Evangelien und andrer Bücher des Neuen Testaments ist ja meist eine so dramatisch bewegte, dass die Anlehnung an die heiligen Schriften zum Zwecke einer weltlich-gottesdienstlichen Unterhaltung nahe lag, um so mehr als die christliche Kirche infolge der theatralichen Ausschreitungen des antiken Theaters ihr Machtwort gegen die weltlichen Bühnenschaustellungen erlassen hatte. Aus derselben Kirche, welche das heidnische Theater unterdrückte, ging der Keim des modernen Dramas hervor, anfangs sogar von ihr geschützt und gepflegt.

Die ältesten theatralischen Umarbeitungen biblischer Stoffe — denn nur um solche handelte es sich zuerst — heissen Mysterien („mystères"), wobei zweifelhaft ist, ob das Wort von „mysterium" oder „ministerium" (gottesdienstliche Handlung) abzuleiten.

Bis in das 11. Jahrhundert hinein reichen die Spuren des französischen Theaters. Mit zu den ältesten Sprachdenkmälern Frankreichs überhaupt gehört schon ein *Mystère*, wahrscheinlich

ziemlich gleichzeitig mit der Abfassung der *Chanson de Roland* niedergeschrieben. Es ist das „*Mystère des vierges sages et des vierges folles*“,*) welches sich nur zu Anfang streng an die biblische Parabel anlehnt, sich aber im weiteren Verlauf stark davon entfernt und ins Mystische abschweift. Der Gebrauch der romanischen Sprache ist noch nicht ganz streng durchgeführt, — sie erschien für die Engel, den Seelenbräutigam und die Heiligen jedenfalls zu profan und nur gerade gut genug für die Jungfrauen, thörichte wie weise, und für die „Mercatores“. Die nicht lateinischen Stellen sind in „langue d'oc“ geschrieben. Das Latein dieses Mysteriums ist übrigens arges Küchenlatein; man lese z. B. Stellen wie die folgende:

Sponsus (der Bräutigam):

Adest sponsus, qui est Christus:
Vigilate, virgines;
Pro adventu ejus gaudent
Et gaudebunt homines;
Venit enim liberare
Gentium origines,
Quas per primam sibi matrem
Subjugarunt demones — —

Auch inhaltlich sind die in der Volkssprache geschriebenen Stellen viel poetischer, naiver, als die matten lateinischen, — das Latein war eben zu jener Zeit kaum noch künstlich am Leben zu erhalten.

Die lateinischen Stellen weisen schon eine gewisse Hinneigung zum korrekten Reim auf, obwohl die blosse Assonanz im allgemeinen noch vorherrscht. Als Sprachprobe der provenzalischen Stellen geben wir einige Versen aus den Reden zwischen den Jungfrauen und den Oelhändlern.

Prudentes (die klugen Jungfrauen):

De nostr' oli queret nos a doner;
No n'auret pont, alet en achapter
Deus merchaans que lai veet ester.

*) Dieses sowie eine grosse Anzahl andrer interessanter Mysterien findet sich in der Sammlung von Monmerqué und Michel: „*Théâtre français au moyen âge*“ (Paris 1839).

Fatuae (die törichten Jungfrauen):
Dolentas! chaitivas! trop i avem dormit!*)

Mit dem 12. Jahrhundert ist das Latein aus den dramatischen Verarbeitungen biblischer Stoffe gänzlich verschwunden, oder da, wo es noch vereinzelt vorkommt, handelt es sich um wörtlich angeführte Stellen aus der Liturgie, die dem Volke dem ungefähren Sinne nach bekannt waren.

Die Bibel, ganz besonders das Neue Testament, wurde reichlich ausgenutzt zu Dramatisierungen; aus jeder kleinen Episode im Leben Christi wurde ein Mystère zurechtgemacht. So in dem „*Jeu des trois Roys*“ (der drei Könige aus dem Morgenlande), so in der „*Conversion S. Pol*“ und vielen andern dramatischen Verarbeitungen. — Schon mit legendarischen Bestandteilen durchsetzt ist das Mystère betitelt: „*Comment S. Père* (Pierre) *et S. Pol alèrent à Romme et comment ilz furent martirez*“.**) — Anfänglich waren die Mysterien von grosser szenischer Unbeholfenheit; abgesehen von der dialogischen Form erinnert kaum etwas an das Drama. So fängt das Mysterium „*La nativité N. S. Jhesucrist*“ mit einer langen prologartigen Umschreibung des Buches der Genesis an, um dann zu der dramatischen Schilderung der Erschaffung des ersten Menschenpaares überzugehen.

Von der grossen Naivetät, die fast in allen jenen ersten Tastversuchen des französischen Theaters herrscht, kann man sich ohne Einsicht in die Originale schwer einen Begriff machen. Hier ein Gespräch zwischen Adam und Eva, nachdem Gott ihnen den Genuss der Frucht der Erkenntnis verboten:

Adam:
Eve, doulce seur et amie,
Je ne say pas certainement,
Pourquoi il l'a fait ne comment,
Mais à tout ce j'obairay.

*) In wörtlicher neufranzösischer Übersetzung:
De notre huile vous nous demandez à donner;
N'en aurez point, allez en acheter
Des marchands que là vous voyez être.
Dolentes! chétives! trop nous y avons dormi!

**) In der wertvollen Sammlung von Jubinal: „*Mystères inédits*“, 2 Bände. Paris 1837.

Ève:

Et moi aussy je le feray;
Mez moult volontiers en mengasse
Pour certain, se je ne cuidasse (croyais)
Faire offence —

welche Stimmung der Teufel Belgibus benutzt, um in Gestalt der Schlange Eva zu betören.

Einen Fortschritt über die engen Schranken des an die biblische Erzählung gebundenen Mysteriums hinaus bezeichnen die Mirakelspiele, — dramatische Darstellungen aus dem Leben wundertätiger Heiligen (daher die Bezeichnung), oder die Dramatisirung von überirdischen Einwirkungen auf das Menschenleben, namentlich von liebevollen Rettungen durch die Jungfrau Maria. In den „*Miracles*" konnte sich der dichterische Geist jener Zeit schon freier ergehen: die Kontrole durch die Bibel fehlte, die Legende war vieldeutig und liess Ausschmückungen zu, ja sie duldete auch viel eher komische Zusätze und Zwischenszenen.

In dem „*Miracle de Madame Sainte Geneviève* erfolgt die Geburt der heiligen Genovefa ungenirt auf der Bühne. Die Mutter der Heiligen ruft in Kindesnöten:

Doulz Jhésucrist, je suis enceinte
Et toute preste de gésir;
Oiez en pitié ma complainte
En aconplinssant mon désir. —
(Puis dit en soy lessant chéoir à terre):
Aide, aide, Vierge Marie!
Le cuer me fault, je n'en puis plus.

Wozu die Kammerdienerin mit reizender Unverschämtheit bemerkt:

Bien fut sote la druerie (Liebe)
De quoi si gryés (graves) maulz sont venus,

und den lieben Gott bittet, er möge sie vor ähnlichen Widerwärtigkeiten gnädig behüten!

Das Mägdlein kommt glücklich zur Welt und die Dienerin, es der Mutter reichend, sagt:

Regardez, ce semble une estelle,
Tant est plaisant et gracieuse;
Or çà, donnez-ly la mamelle,
Si en sera plus vertueuse.

Sehr poetisch ist die Stelle in demselben Mirakelspiel, wo die Jungfrau Maria sich bittend an ihren göttlichen Sohn wendet für das von Feinden bedrängte Frankreich.

Nostre-Dame (à jointes mains):

Ha, mon Seigneur, ha, mon doulz filz,
Ha, doulz Jhésus, plus doulz que miel,
Pour qui descendistes du ciel,
Pour qui vray homme devenistes,
Pour qui en mes flancs vous tenistes,
Pour qui, très doulz filz, m'allestates,
(En monstrant ses mamelles):
Pour qui ces mamelles succhastes (suçâtes),
Pour qui fustes pris et lié,
Pour qui fustes crucefié
E mis à mort entre deulz lierres (larrons),
Ne fu ce pas pour lez péchierres?

Ein anderes, viel älteres Mirakelspiel ist nach der Sage von Amis und Amilius, den beiden unzertrennlichen treuen Freunden, bearbeitet: „*Un miracle de Notre-Dame d'Amis et d'Amille*“. Der Inhalt wird im Original kurz dahin angegeben: „*Amille tua ses II enfans pour gairir Amis son compaignon qui estoit mesce*); et depuis les resuscita Nostre-Dame.*“

Es handelt sich um einen jener uns Moderne aufs widerwärtigste berührenden Stoffe, in denen das Menschenopfer zu gutem Zweck als eine fromme Tat dargestellt und mit allen Segnungen des Himmels belohnt wird, — also ungefähr dieselbe ekelhafte Geschichte wie in dem deutschen Gedicht vom „Armen Heinrich“, nur dass in diesem noch ein Funke von Menschlichkeit glimmt und es überdies die Liebe des Mädchens ist, welche es zu dem Opfer drängt. Auch die Legende von Griseldis, welche im Mittelalter vielfach poetisch verarbeitet wurde, gehört zu diesen Stoffen, in denen eine hohe christliche Tugend in ein scheussliches Zerrbild verwandelt wird.

In dem Mirakel von Amis und Amilius wird die Furchtbarkeit des Schlusses gemildert durch die Vorgeschichte der Ehe zwischen Amilius und der Königstochter, deren Kinder er später

*) miselsüchtig, aussätzig.

aus Opferliebe zu seinem Freunde Amis tötet. Diese Vorgeschichte ist ein reizendes Idyll und verdient besser bekannt zu werden. Die Prinzessin wirft sich dem geliebten züchtigen Amilius mit Ungestüm und doch mit keuscher Liebe an den Hals:

La fille:

Amille, venez sanz attente
Compagnier moy.

Amille:

Dame, voulentiers, par ma foy!
Où vous vouldrez.

La fille:

Amille, sire, vous pourrez,
Se vous voulez, tost grant homme estre;
Vez ci (voici) pour quoy: vous estes maistre,
S'il vous plaist, n'en faites jà doubte,
De mon cuer et de m'amour toute:
Pour vous souvent dormir ne puis;
Mais pensers de jours et de nuis
Sont en vous si mis et si fichiez (fixés),
Qu'il est homme nul, ce sachiez,
Que j'aime autant com je fais vous.
De vos vouloirs acomplir tous
Suis preste, certes.

Worauf Amilius — der in dem ganzen Stück von einer höchst ungemütlichen, langweiligen Tugendhaftigkeit ist — ihr eine schöne Rede nach dem Muster Josefs in Egypten hält. Kleinlaut meint die Prinzessin:

Je ne sçay pas se me rusez (trompez);
Mais je pensse que un jour venra
Encore qu'en nous deux n'aura
Mais que un vouloir.

Aber sie kann ohne ihn nicht mehr leben und so läuft sie ihm heimlich in seine „Herberge“ nach, in allen Ehren natürlich:

Au moins s'un baisier de sa bouche
Puis avoir, il me souffira
Tant que une foiz se donra
Du tout à moy!

Die Mysterien sowohl wie die Mirakel wurden vielfach mit ergötzlichen Szenen aus dem Volksleben durchwebt, um die heilige Monotonie zu durchbrechen. Aus diesen komischen Einschiebseln, die mit der Zeit die fromme Handlung vollständig in den Hinter-

grund drängten, entstanden in geschickten Händen die ersten französischen Komödien. Die älteste dieser Art rührt her von dem berühmten Adam de la Halle aus Arras und heisst: *Le jeu Adan*", hat aber keineswegs etwa die Geschichte des ersten Sündenfalles Adams zum Inhalt, sondern Begebenheiten aus dem eigenen Taugenichts-Leben jenes ungenirtesten aller älteren französischen Dichter. — Neben Adam de la Halle sind als Komödiendichter zu nennen Rutebeuf und Jean Bodel.

Das „Adams-Spiel", entstanden etwa um das Jahr 1262, hat ein ganz stattliches Personenverzeichnis, zu welchem auch vier Feen gehören. Es ist ein aus derbkomischen Genreszenen zusammengesetztes Volksstück, wie man heute sagen würde, sehr flott und witzig geschrieben, ohne jede Rücksicht auf Theaterzensur oder die schamhaften Ohren des Publikums. Dass z. B. ein Theaterdichter seine eigenen Eheverhältnisse auf die Bühne bringt, und zwar indem er in der gehässigsten Weise seine Gattin beschimpft, dürfte in der Geschichte des Theaters einzig dastehen. Und doch beginnt damit dieses tolle Adams-Spiel. Unser Dichter wird von Nachbarn gefragt, wohin er wolle, — nach Paris; warum? weil seine Frau ihm nicht mehr gefalle. Ja früher, da sei er so verliebt in sie gewesen wie nur möglich, aber jetzt sei er ihrer gründlich überdrüssig. Und nun zählt er mit schmunzelnder Breite dem lüsternen Nachbar die Reize seiner Frau auf, als sie noch schön und — nicht seine Frau war. — Derselbe bodenlos cynische Ton herrscht durch das ganze Stück.

Adam de la Halle aber ist auch der Verfasser des ersten französischen Schäferstücks, eines Singspiels, welches wegen seiner muntern Beweglichkeit und natürlichen Einfachheit eine der reizendsten dramatischen Überlieferungen des 13. Jahrhunderts ist. Es liest sich wie der Text einer komischen Oper, — nur dass es viel hübscher und poetischer ist als das dumme Zeug, welches ein ungleich höher gebildetes Publikum sich heute in ganz Europa bieten lässt. Dieses Schäferspiel (Pastourel) heisst: „*Li gieus* (jeu) *de Robin et de Marion*" („*alias: li gieus du Bergier et de la Bergière*"). Namentlich der erste Teil, der sich zwischen der schönen Schäferin Marion, dem Chevalier, der ihr nachstellt, und ihrem lieben Schäfer Robin abspielt, ist stellenweise von

höchster Anmut und seine Bühnengerechtigkeit ist für die frühe Zeit, aus der es herrührt (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts), bewundernswert. Dem Manuskript, welches dieses Schäferspiel enthält, ist auch die Musik der gesungenen Stellen beigefügt; sie ist eine recht gefällige, wenn auch einfache.

Eine feste Begründung erhielt das altfranzösische Theater durch die zur regelmässigen Aufführung des grössten und populärsten Mysteriums, der *Passion de Jesus Christ*, gegründete „*Confrérie de la Passion de Notre-Seigneur.*“ Schon seit dem Jahre 1398 hatte sich eine Genossenschaft zur Aufführung von Mysterien in Paris gebildet, welche bei Vincennes ihre Vorstellungen gab; aber ihre staatliche Anerkennung erhielt sie erst im Jahre 1402 durch ein Patent des Königs Karl VI., welches den Mitgliedern gestattete, in Paris selbst Vorstellungen zu geben und sich in ihren Kostümen sogar auf der Strasse zu zeigen. Die *Confrérie de la Passion* hat bis zum Jahre 1548 bestanden, wo sie wegen vorgekommener Ungehörigkeiten aufgehoben wurde. — In der Sammlung von Jubinal ist uns ein Theaterzettel einer Mysterienaufführung aufbewahrt aus dem Jahre 1496; aus demselben ersieht man, dass die Frauenrollen damals noch, wie ja in allen alten Theatern, von Männern gespielt wurden. Das Verzeichniss der Personen, die bei der betreffenden Aufführung mitgewirkt haben (es handelte sich um eine Darstellung des Lebens des heiligen Martin), enthält über 200 Namen!

Aus den in die Mysterien eingeschobenen allegorischen Zwischenspielen entwickelte sich allmählich eine selbständige theatralische Dichtungsart: die der „*Moralités*“. Sie sind fast alle von gähnender Langweile, haben sich auch nicht lange zu behaupten gewusst. Nur eine Richtung der „Moralitäten“ ist von Dauer gewesen und hat fruchtbringend gewirkt, — nämlich die komischen Allegorien, in denen z. B. Personifikationen wie „Mange-tout“, „Soif“, „Friandise“ und „Gourmandise“ vorkommen und die blässliche Allegorie durch eine witzig bewegte Handlung und lustigen Dialog ganz unterhaltlich wird. — Auch für die Aufführung der „Moralitäten“ hatte sich, und zwar schon vor der *Confrérie de la Passion*, eine Körperschaft gebildet, be-

stehend aus studentischen Elementen und später in bewusster Rivalität mit der „*Confrérie*“ wirkend: die sogenannte „*Basoche*“, deren Mitglieder „*Basochiens*“ hiessen. Dass sich diese meist jüngeren Leute nicht lange mit den kalten, allegorischen Moralitäten begnügten, sondern von ihnen zur reinmenschlichen Komödie, wenn auch einer etwas grobschlächtigen, vorschritten, ist begreiflich. Die „*Farces*“, diese ersten Vorläufer des französischen Lustspiels, verdanken der „*Basoche*“ ihre Entstehung. Eine Abart der „*Farce*“ ist die „*Sotie*“, welche in allegorischem Gewande brennende politische Fragen jener Zeit mit grösster Ungeschminktheit behandelte und wegen ihrer drastischen Wirkungsfähigkeit auf grosse Kreise des Volkes nicht selten von den Königen als politische Handhabe gegen auswärtige Feinde in Schutz genommen wurde.

* * *

Das berühmteste *Mystère*, welches zwei Jahrhunderte lang die Bühne in Frankreich beherrscht hat, ist das der Leidensgeschichte Christi. Es gibt deren mehrere Fassungen von sehr ungleicher Länge, — die bekannteste ist das „*Mystère de la Passion*“ von Arnoul Graban,*) entstanden vor 1452, denn aus diesem Jahre existirt ein Kaufvertrag über das Aufführungsrecht des Stückes zwischen dem Verfasser und der Stadt Abbeville, wonach der erstere 10 Goldthaler (écus d'or) dafür erhielt.

Die „Passion“ nahm volle 4 Tage zur Aufführung in Anspruch und beschäftigte 220 Personen! Sie zählt nicht weniger als 34 574 achtsilbige Verse, und die Lektüre dieses langen Schwalles von dogmatischen und scholastischen Auseinandersetzungen aller Art ist für den modernen Leser eine unerträgliche Tortur. Der litterarische Wert dieser im Mittelalter weit und breit berühmten „Passion“ ist im ganzen gleich Null, die theologischen Subtilitäten überwuchern die Handlung bis zum Erdrücken, namentlich nehmen die Dispute der langweiligen allegorischen Figuren gar kein Ende. So ist z. B. eine Unterhaltung zwischen „Justice“, „Vérité“, „Miséricorde“, „Sapience“ und „Paix“ 1300 Verse lang! Auch sonst wimmelt es von Langweiligkeiten und Geschmacklosigkeiten in bedenklichem Grade. Die Verspottung

*) Herausgegeben von Gaston Paris und Gaston Raynaud, Paris 1878.

Bayerische Staatsbibliothek München

und Marterung Christi am Kreuz dauert 7000 Verse hindurch und strotzt von abscheulichen Blasphemien. Es ist unbegreiflich, wie die Kirche dergleichen Szenen hat dulden können, welche an Verhöhnung des Heiligsten so ziemlich alles in Schatten stellen, was später bewusst kirchenfeindliche Schriftsteller in Frankreich gewagt haben. An Anachronismen ist natürlich kein Mangel, so betet z. B. Pilatus zu Mahomet als seinem Gott; aber solche Kleinigkeiten finden sich in der ganzen volkstümlichen Litteratur des französischen Mittelalters, und speziell die Anrufung Mahomets als eines heidnischen Götzen kommt schon in den *Chansons de geste* regelmässig vor.

Die *Passion* von Arnoul Graban wird eröffnet mit einer Art von „Vorspiel im Himmel", dem sich eins in der Hölle anschliesst. Die Handlung selbst beginnt mit der Erschaffung der Welt, der des ersten Menschenpaares und dem Sündenfall. Im 1160. Verse erst tötet Kain den Abel! Dazwischen fortwährend Prologe und Epiloge, sodass die eigentliche Haupthandlung nur äusserst langsam vom Fleck kommt.

Nichts destoweniger weist dies Mysterium einzelne sehr poetische Stellen auf, die leider zu wenig gleichmässig sich über das Ganze verteilen, um ihm den Charakter der bleiernen Langweile in etwas zu benehmen. Namentlich sind die Szenen, in denen die Jungfrau Maria vor und nach dem Tode Christi am Kreuzesstamme klagt, von ergreifender Schönheit, die nur beeinträchtigt wird durch den unbesieglichen Hang Arnoul Graban's zur Weitschweifigkeit. Die Szenen, in denen Maria auftritt, sind mit sichtbarem Interesse geschrieben, während Jesu Reden nicht von der schablonenhaften Sprache des Ganzen abweichen. Auch im Anfang findet sich eine recht kräftige Szene, in der die Hölle Rat hält, um sich gegen die bevorstehende Erlösung der Welt durch Christi Opfertod zu verteidigen. Lucifer ruft die höllischen Scharen zusammen:

Saultez hors des abismes noirs,
Des obscurs infernaulx manoirs,
Tous puans de feu et de soufre,
Deables, sailliez de vostre gouffre
Et des horribles regions;
Par milliers et par legions

Venez entendre mon procès.
Laissiez les chaisnes et crochets,
Gibets et larronceaux pendant,
Fourneaux, fournais, serpens mordant,
Dragons plus ardans que tempeste. —
Faictes moy bondir et crouller
Tout le hideux infernal porce (porche),
De haste de venir a force
Oyr ma proposicion. —

Und auf eine Frage „Sathans" antwortet Lucifer:

Ma noblesse et ma grant beaulté
Est tournée en difformité,
Mon chant en lamentacion,
Mon ris en desolacion,
Ma lumiere en tenebre umbrage,
Ma gloire en douloureuse rage,
Ma joye en incurable dueil,
Ne demeure que mon orgueil
Qui ne m'est mué ne changé
Depuis le jour que fus forgé
Lassus au pardurable empire,
Si non que tousjours il empire
Sans soy diminuer en rien.

Aus den Szenen vor dem Kreuz heben wir die hervor, in welcher die Jungfrau Maria Christi Blösse bedeckt.

Hé, mon filz, quand je te tenoye,
En toy tout mon soulas (Trost) prenoye
Et tout bien pour moy rallier;
Or te pers par piteuse voye,
Filz, je ne te puis oublier.
Mes seurs, je vous veil supplier
Au nom de Dieu le triumphant
Que nous approchons mon enffant
Et passons oultre ceste presse. — —

(Jcy met Nostre Dame ung drap devant Jhesus):

Hélas! mon enffant debonnaire,
Mon cher trésor tres necessaire,
Du plus doulx et begnin affaire
Qu'oncques naquist dessoubz les cieulx,

A toy couvrir me fait retraire
Maternelle amour voluntaire,
Et se plus je te peusse faire,
De bon cueur fust fait, ce sçait Dieu!

Mès nennil, on te veult deffaire
Et à ta mere tant meffaire
Que de meurtrir et à mort traire
Son cher enffant devant ses yeulx.

Quel dueil! quel piteux exemplaire!
Mon filz, ne te vueille desplaire,
S'au partir pour tout mon salaire
Te baise, quand je ne puis mieulx. —

Es folgt die Unterredung zwischen Christus und den beiden Räubern am Kreuze, worauf Maria von neuem ihre schmerzliche Klage anhebt:

— — Regardez moy, filz, je vous fais priere,
Recongnoissez vostre mere tres chere
Qui pour vous fait si tres dolente chere
En plaints piteux!

Jhesus, mon filz, mon enffant gracieux,
Ma portee, mon tresor precieux,
Se fait ainsi le depart de nous deux? — —

Ung corps, ung sang et une mesme vie
Par une mort requiert estre ravye:
Tout ung sommes, vous ne l'ignorez mie,
Je le sçay bien. — —

— — Face (fasse) la mort du pis qu'elle pourra,
Pende ton corps si hault qu'elle vouldra,
Ja separer de toy ne me saura
Pour quelque peine.

Se ton corps pend en ceste croix haultaine,
Mon ame y pend par pitié qui m'y maine,
Et n'as sur toy plaie tant soit grevaine (grave)
Que je ne sente. — —

Leider wird die Wirkung solcher poetischen Stücke durch die endlose Länge (über 200 Verse!) sehr abgeschwächt.

Die schönsten Stellen aber sind die Reden Mariä kurz vor Christi Tode und bei der Abnahme des Leichnams:

I.

O mon enffant, mon fait considerez,
Donner ma part jà ne deliberez;
J'ay part en vous, se bien la moderez,
Trop plus feconde

Qu'aultrez meres, — —
Car aux enffans qu'elz engendrent au monde,

N'ont qu'une part, le pere a la seconde, —
Tout estes mien!

Homme mortel n'y peust reclamer rien:
Se pere avez, il est celestien.
Et donc, mon filz, pour dieu gardez vous bien
Par tel pointure

D'abandonner ainsi à l'aventure
Mon droit, ma part, mon sang et ma nature:
S'ainsi est fait, à la dure parture
Je m'y oppose. — —

Hélas! mon filz je retourne vers vous,
Voiez mon dueil, mon tristable courroux,
Et de vos yeux tant precieux et doulx
Regardez celle

Qui vous conceut pure vierge et pucelle,
Qui vous nourrit de sa tendre mamelle,
Et me dittes, de ma douleur mortelle
Qui reste plus?

II.

Ça mon enffant, ça mon amy,
Ça mon tresor, ça ma richesse!
Rendez-moy la seule possesse
Que jamès au monde je quier;
Helas! humblement vous requier
Que je l'aye de ma partie,
Et jà n'en face (fasse) deppartie
De le baisier et accoller.
Tant que mon cueur se puist saoller
Et ung bien petit resjouir,
Puisque de luy n'ay pu jouir
Vivant comme j'eusse voulu,
Puisque vivant me fut tollu,
Et violentement ravy,
Et mort sans l'avoir desservy,
Au moins qu'à sa dolente mere,
Après cette mort tant amere,
Son tres cher enffant soit rendu!

* * *

Die grösste Sammlung von „*Moralités*“, „*Sotties*“ und „*Farces*“ ist die von Leroux de Lincy und Francisque Michel im Jahre 1837 veröffentlichte in 4 Bänden. Wir lassen aus dieser und einigen

älteren Sammlungen mehrere Titel folgen, aus denen der ungefähre Stoffkreis des komischen Theaters im Mittelalter sich ergibt:

Farce de Colin fils de Thenot le Maire, qui revient de la guerre de Naples et amène un pelerin prisonnier pensant que ce feust un Turc. — A quatre personnages.

Farce du medicin qui guarist de toutes sortes de maladies et de plusieurs autres; aussi fait le nez à l'enfant d'une femme grosse. — A quatre personnages.

Le jeu du prince des Sotz et mere Sotte. Joué aux Halles de Paris, le Mardy Gras l'an 1511.

Nouvelle moralité d'une pauvre fille villageoise, laquelle ayma mieux avoir la teste couppée par son pere, que d'estre violée par son seigneur.

Farce joyeuse et récréative à trois personnages, à sçavoir: Tout Chascun et Rien.

Moralité de la vendition de Joseph filz du patriarche Jacob.

Moralité à quatre personnages, à sçavoir: l'Age d'or, l'Age d'argent, l'Age d'airain et l'Age de fer.

Farce à quatre personnages, c'est à sçavoir: Science, son Clerc; Asnerye et son Clerc.

Farce nouvelle, tres bonne et fort joyeuse du Cuvier, ou Farce des femmes qui font obliger leurs maris à faire tout le mesnage de la maison.*)

* * *

Die berühmteste aller „*Farces*“, diejenige, welche durch mehr als 4 Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag (durch eine moderne Bearbeitung) ihre Lebensfähigkeit bewährt und den Sprichwörterschatz der Franzosen mit mehr als einer guten Bereicherung versehen hat, ist die

„Farce de Maistre Pierre Pathelin“.

Ueber die Autorschaft dieser besten Frucht des mittelalterlichen Theaters der Franzosen steht nichts fest; man hat an François Villon, an die Dichter des „*Roman de la Rose*“, an

*) Um die ganze anmaassliche Unwissenheit Boileaus über die ältere Litteratur seines Vaterlandes zu würdigen, lese man dessen Darstellung der Anfänge, des französischen Theaters in der *Art poétique:*

„Chez nos dévôts aïeux, le théâtre abhorré (?)
Fut longtemps dans la France un pays ignoré. (?!)
De pélerins, dit-on, (!) une troupe grossière,
En public à Paris y monta la première,
Et sottement zélée en sa simplicité,
Joua les Saints, la Vierge et Dieu par piété.“

Antoine de la Sale, an Pierre Blanchet gedacht; neusterdings neigt die Wahrscheinlichkeit immer mehr nach der Seite des letztgenannten talentvollen Dichters des 15. Jahrhunderts.

Die Beliebtheit des Stückes war schon zu der Zeit bald nach seiner Entstehung eine ungemein grosse; in allen bedeutenderen Städten Frankreichs spielte man es, und die Popularität gewisser Redensarten war eine so nachhaltige, dass noch heute einiges davon dem französischen Sprachschatz unveräusserlich angehört, so z. B. „*Il convient rendre ou pendre*“, und ganz besonders das auch im Deutschen nachgeahmte „*Revenons à nos moutons*“ („auf besagten Hammel zurückkommen“). Die ausserordentliche Verbreitung des Stückes kann man auch daraus ermessen, dass der gelehrte Humanist Reuchlin es von seinen Studenten in Heidelberg im Jahre 1497 lateinisch aufführen liess.

„*Maistre Pierre Pathelin*“ sprudelt von Laune und Witz. Die Figuren — fünf an der Zahl — sind sämtlich so naturwahr dem Leben entnommen, dass die theatralische Wirkung noch heute, nach 4 Jahrhunderten, eine durchschlagende ist, so viel auch die verbessernwollende Hand des modernen Bearbeiters (Brueys) von der Ursprünglichkeit der derben Komik des alten Pathelin abgestreift hat. Ist zwar die rasche Szenenfolge mit ihrem fortwährenden Wechsel des Ortes für unsere Theatergewohnheiten etwas störend — kaum mehr als die Uneinheitlichkeit des Ortes bei Shakespeare —, so ist doch die innere Einheit und dramatische Zusammenfassung geradezu bewundernswert. Die Intrigue ist eine sehr einfache, aber die Entwickelung, namentlich der Schluss, ist genial.

Die Personen der Farce sind: erstlich Maistre Pathelin, ein verarmter, betrügerischer Schurke von Advokaten, dabei im Grunde eine lustige Haut, ein Spässchenmacher und Clown in der Robe, vollendeter Meister des Wortes und von eiserner Unverschämtheit. Seine Frau Guillemette, die würdige Gattin eines solchen Schelmen, von grösster Verständnissinnigkeit für die pfiffig angelegte Betrügerei Pathelins. Sodann der „Drappier“, der dummschlaue Tuchhändler, der den listigen Advokaten zu betrügen glaubt, aber gar bald sich selbst für betrogen erkennen muss, — ein wundervoll gelungener Typus des „Bourgeois“, der

umsonst gegen den „Bohémien“ ankämpft. Die Figur des Richters, der die grösste Eile hat, den Prozess schnell abzumachen, tritt weniger bedeutungsvoll hervor, ist aber korrekt durchgeführt. Der Schuft von „*Bergier*“, welcher schliesslich selbst den Fuchs Pathelin überlistet, ist die sühnende Gerechtigkeit des Stückes, welches, beiläufig, eine so cynische Auffassung der Rechtsverhältnisse enthält, wie sie sonst höchstens noch in dem geistesverwandten *Roman de Renard* zu finden ist.

Der Inhalt ist kurz dieser. Pathelin, dessen Frau wie er selber dringend eines neuen Gewandes bedarf, geht zu der Verkaufsbude des „Drappier“ und weiss diesem durch seine überlegene Gewandtheit ein Stück Tuch auf kurzen Kredit abzuschwatzen. Wie der Tuchhändler nach beendetem Marktgeschäft zu dem Advokaten kommt, um sein Geld zu holen und zugleich einer Einladung desselben zu einer gebratenen Gans zu folgen, findet er den listigen Patron scheinbar sterbenskrank — seit elf Wochen! — im Bett liegen, und die Frau Advokatin Guillemette bestätigt, dass ihr Mann weder heute noch sonst seit langer Zeit sich aus dem Hause gerührt habe. Unser Tuchhändler erbost sich nicht wenig darüber, fängt aber selbst allmählich an zu zweifeln, ob seine Sinne ihn nicht betrogen haben, denn die Geschicklichkeit, mit welcher Pathelin die Sterbeszene eines Fieberkranken spielt, ist für den beschränkten Tuchhändlerverstand eine zu grosse. Er lässt am Ende die Hoffnung auf die Erlangung der Kaufsumme fahren und tröstet sich damit, dass es vielleicht der Teufel selbst gewesen sein könne, der ihm den Schabernack gespielt. Da kommt aber für den Betrogenen ein neuer harter Schlag: sein unehrlicher Schäfer, Thibault l'Aignelet, hat ihm seine besten Schafe listigerweise getötet, um sie selbst zu verzehren, hat dem Besitzer Jahrelang vorgelogen, die Tiere seien an der Drehkrankheit und dergleichen gefallen; aber nun ist er endlich von glaubwürdigen Zeugen bei seinem schändlichen Gewerbe überrascht worden und soll vor Gericht dem Tuchhändler dafür büssen. Der spitzbübische Schäfer begiebt sich in seiner hochnotpeinlichen Lage zu dem ebenso spitzbübischen Advokaten Pathelin, nimmt ihn zu seinem Anwalt und verspricht ihm eine gute Belohnung, wenn er ihn durch diesen lebensgefährlichen Prozess glücklich hindurchbringe.

Pathelin rät dem Schäfer, sich blödsinnig zu stellen, auf alle Fragen des Richters mit einem blökenden „Bée“ zu antworten und sich so mildernde Umstände zu sichern. Die List gelingt: der eilfertige Richter, durch die Konfusion des sein gestohlenes Tuch und seine getöteten Hämmel fortwährend durcheinander mengenden Tuchhändlers ärgerlich gemacht, spricht den Schäfer frei. Das Stück endet damit, dass Pathelin auf seine Mahnung an den Schäfer, ihm nun den ausbedungenen Advokatensold zu zahlen, selbst mit dem angeratenen „Bée“ sich begnügen muss und empört ausruft:

Or cuidois-je estre sur tous maistre
Des trompeurs d'icy et d'ailleurs,
Des forts coureux*), et des bailleurs
De parolles en payement,
A rendre au jour du Jugement:
Et un bergier des champs me passe!

So hat wenigstens der grösste Schelm seinen Lohn empfangen und der Betrüger ist zum Betrogenen geworden. Einigermassen erinnert „*Maistre Pathelin*“ — natürlich mutatis mutandis — an Beaumarchais „*Mariage de Figaro*“; auch in dem altfranzösischen Stück kämpft List gegen List bis zu Ende, und für die Helden beider Stücke ist es eine „journée folle“, welche sie am Schluss hinter sich haben.

Die beiden besten Szenen sind: die eine zu Anfang, in der Pathelin den Tuchhändler durch Schmeicheleien zu umgarnen weiss, und die Gerichtsszene mit ihrer ergötzlichen Verwirrung. Auch die Sterbeszene Pathelins, in der er aus dem Fieber heraus Limousinisch, Picardisch, Flamändisch (Deutsch-Französisch), Normannisch, Bretonisch und Küchenlatein radebricht, ist von grotesker Wirkung.

Hier eine Sprachprobe. — Pathelin lobt des Tuchhändlers Vater, um den Sohn geneigter zu machen, ihm das Tuch ohne baare Bezahlung zu überlassen:

Pathelin:

Ha! qu'estoit ung homme sçavant!
Je requier Dieu, qu'il en ait l'ame,
De vostre pere. Doulce Dame!

*) Rosstäuscher.

Il m'est advis tout clerement,
Que c'est-il de vous proprement.
Qu'estoit-ce ung bon marchand et saige!
Vous luy ressemblez de visaige,
Par Dieu, comme droicte painture.
Se Dieu eut oncq' de creature
Mercy, Dieu vray pardon luy face
A l'ame!

Le Drappier:

Amen, par sa grace,
Et de nous, quand il luy plaira!

Pathelin:

Par ma foy, il me desclaira
Maintefois et bien largement,
Le temps qu'on voit presentement
Moult de fois m'en est souvenu.
Et puis lors il estoit tenu
Ung des bons . . .

Le Drappier:

Sceez-vous, beau sire,
Il est bien temps de le vous dire;
Mais je suis ainsi gracieux. —

Pathelin (acceptant une chaise):

Voulentiers. — Ha! que vous verrez
Qu'il me disoit de grans merveilles!
Ainsi, m'aist (aide) Dieu! que des oreilles,
Du nez, de la bouche, des yeulx,
Oncq' enfant ne ressembla mieulx
A pere. Quel menton forché!
Vrayement, c'estes-vous tout poché;
Et qui diroit à vostre mere
Que ne fussiez filz vostre pere,
Il auroit grant faim de tancer.
Sans faulte, je ne puis penser,
Comment Nature en ses ouvraiges
Forma deux si pareilz visaiges. — —

Dass danach der Tuchhändler sich hinters Licht führen lässt, ist erklärlich.

7. Kapitel.

Der „Roman de la Rose".

Nicht eine Dichtung ausser dem parodistischen „*Roman de Renard*" bezeichnet den Verfall der Ritter-Epik handgreiflicher als der seiner Zeit weltberühmte „Roman der Rose". Kaum je zuvor hatte ein Werk irgendeiner Litteratur die Leser so ausschliesslich, so leidenschaftlich und so lange Zeit hindurch beschäftigt und in Aufregung versetzt wie dieser allegorische Roman. Das 13., 14. und 15. Jahrhundert sahen in ihm ihre höchste dichterische Leistung. Die Zahl der Manuskripte (es sind deren noch 77 erhalten), die Menge der Erklärungsversuche der künstlichen Allegorie und der Streitschriften darüber, der Einfluss auf die ganze zeitgenössische Lyrik — alles beweist, dass der „Roman der Rose" mehr als ein blosses litterarisches Vergnügen für die Franzosen am Ausgang des Mittelalters war, dass er ihnen eine Bibel des Geschmacks, eine poetische Encyklopädie des gesamten damaligen Wissens darstellte. Es half gar nichts, dass angesehenste Männer gegen den von aller Welt gierig verschlungenen Roman zu Felde zogen, — alle Kritik erwies sich, wie fast immer in solchen Fällen, machtlos gegen die an der richtigen Stelle berührte Empfindungswelt des Publikums. Hundert Jahre nach der Vollendung des Werkes schrieb der Kanzler der Universität zu Paris, Gerson, gegen den „*Roman de la Rose*":

Arrachez, hommes sages, arrachez ce livre dangereux des mains de vos fils et de vos filles. Si je possédais un seul exemplaire du *Roman de la*

Rose, et qu'il fût unique, valût-il mille livres d'argent, — je le brûlerais plutôt que de le vendre pour le publier tel qu'il est. Si je savais que l'auteur n'eût pas fait pénitence, je ne prierais jamais pour lui, pas plus que pour Judas; et les personnes qui lisent son livre à mauvais dessein augmentent ses tourments, soit qu'il souffre en enfer, soit qu'il gémisse en purgatoire."

Der gute Kanzler hätte sich beruhigen können: um das Seelenheil irgend eines Lesers zu gefährden, dazu war der *Roman de la Rose* sicher nicht angetan. Man begreift wenigstens heute nicht, wie die Leser dieser formell zierlichen, aber doch auf die Länge recht faden und wässerigen Allegorie durch sie auf moralische Abwege kommen konnten. Von irgend einer Leidenschaftlichkeit in der Schilderung oder gar in der Handlung, ja auch nur von Sinnlichkeit in der Verschleierung durch das bequeme Mittel einer durchsichtigen Allegorie ist kaum die Rede. Die tausende von Versen plätschern anmutig, aber herzlich monoton und gar nicht stürmisch bewegt oder bewegend dahin wie ein seichtes Wässerlein durch ein Wiesengelände voll blässlicher Blümelein, oder durch einen unendlich langen und langweiligen Garten voll abgezirkelter Blumenbeete und mit Blumen darin, deren keine durch ihren berauschenden Duft oder ihre Farbenpracht unsere Sinne fesselt.

Das eigentümliche Werk rührt von zwei Dichtern her: Guillaume de Lorris und Jehan de Meung. Das ganze Gedicht zählt fast 24000 achtsilbige jambische Verse, von denen der junge Guillaume de Lorris 4500, der Fortsetzer und Beendiger des Buches de Meung 19000 Verse zu verantworten hat.

Die beiden Teile des Gedichtes sind aufs deutlichste von einander sprachlich und inhaltlich geschieden. In dem ersten Teil, von Guillaume de Lorris, waltet eine viel grössere Glut, gepaart mit Zierlichkeit und Zartsinn des Ausdrucks vor, finden sich weit mehr wahrhaft poetisch gefühlte Stellen und herrscht auch eine grössere Einheitlichkeit der Erzählung, als in dem weitschweifigen zweiten Teil von Jehan de Meung, der 50 Jahre nach dem frühen Tode des nur 26 Jahre alt gewordenen eigentlichen Autors (gestorben um 1260) es unternahm, das schon damals beliebte Werk zu beendigen. Jehan de Meung war der gelehrtere von beiden Dichtern des *Roman de la Rose*, der erfahrenere Weltmann, der grössere Philosoph und — Scholastiker; aber von

Poesie hatte er herzlich wenig aufzuweisen. Während Guillaume de Lorris es mit seiner Allegorie von der Eroberung der Rose der Liebe durch den „Amant" ernst nimmt und es durch seine eigene Treuherzigkeit wirklich dahin bringt, dass wir mit einigem Interesse dem Schattenspiel der nebelhaften Allegoriefiguren folgen, — benutzt Jehan de Meung den gegebenen Rahmen wesentlich nur, um seine naturphilosophischen, politischen und sozialen Anschauungen dem Leser vorzutragen. Die Abschweifungen im zweiten Teil des Romans auf alle möglichen Gebiete sind mindestens so umfangreich wie die eigentliche Erzählung von den Schicksalen der Rose und ihres Liebhabers.

Der Inhalt ist kurz dieser. Der Dichter („acteur") hat einen Traum, in welchem er ein von einem herrlichen Hain umgebenes Schloss erblickt: die Wohnung von „*Deduit*", der Liebeslust. Auf sein Klopfen wird ihm von der schönen Pförtnerin „*Oyseuse*" Einlass gewährt und er findet „*Deduit*", umgeben von „*Liesse*", „*Dieu d'Amour*", „*Doux-Regard*", „*Beauté*", „*Richesse*", „*Largesse*", „*Franchise*", „*Courtoisie*" und „*Jeunesse*". Der Liebende bemerkt in dem zum Schlosse gehörenden Zaubergarten einen Rosenstrauch, an dem namentlich eine Rose durch ihre bestrickende Pracht ihn zum Pflücken einladet. Aber die Rose ist von einer undurchdringlichen Hecke umgeben, und die Anstrengungen des *Amant*, zu ihr zu gelangen, wären alle vergeblich ohne die Hilfe von „*Bel-Accueil*". Jedoch auch dieser kommt nicht ohne weiteres ans Ziel, denn „*Danger*", „*Honte*", „*Peur*" und „*Malebouche*" sind wachsam auf der Hut. Auch „*Jalousie*" mischt sich in die Sache, und unser armer „*Amant*" ist hoffnungsloser als je. — Damit endet der erste Teil von Guillaume de Lorris.

Die Fortsetzung bringt den Liebenden nach unendlichen Schwierigkeiten an das ersehnte Ziel und feiert so den Sieg der Naturkraft über alle äusseren Satzungen und sonstigen Hindernisse. Überhaupt ist der Kern der Philosophie Jehan de Meung's die vielfach prophetisch auf Rousseau vorausdeutende leidenschaftliche Schwärmerei für die Übermacht der Natur. Tausende von Versen widmet der Beendiger des *Roman de la Rose* dem Lobe der Natur im Gegensatz zu den unnatürlichen Einrichtungen der staatlichen und gesellschaftlichen Kreise. Er nimmt dabei gar

kein Blatt vor den Mund und sagt in seinem Eifer für die Geltung des Naturrechts — namentlich auch in den Beziehungen der Geschlechter zu einander — recht derbe Sachen, die gegen die schämige Zartheit des Werkes von Guillaume de Lorris arg abstechen. Dieser schrieb sein Gedicht für seine Geliebte, die er selbst unter dem Bilde der Rose zum Mittelpunkt und Endziel des unvollendet gebliebenen Werkes seines Lebens machte, — daher die grössere Dezenz und Anmut des ersten Teils:

Et se nuls ne nule demande,
Comment ge voil que cilz Rommanz
Soit apelez, que ge commanz:
Ce est li Rommanz de la Rose,
Ou l'art d'amors est tote enclose.
La matiere en est bone et noeve:
Or doint Dieu qu'en gré le reçoeve
Cele por qui ge l'ai empris.
C'est cele qui tant a de prix,
Et tant est digne estre amée,
Qu'el doit estre Rose clamée. — —

Eine der lieblichsten Stellen des ersten Teils ist die Beschreibung des Gottes der Liebe:

— — Il n'avoit pas robe de soie,
Ains (sondern) avoit robe de floretes,
Fete par fines amoretes
A losenges, à escuciaus,
A oiselets, à lionciaus,
Et à bestes et à liépars (Leopard)
Fu la robe de toutes parts
Portraite et ovrée de flors
Par diversité de colors.
Flors i avoit de maintes guises
Qui furent par grant sens assises:
Nulle flor en esté ne nest (naît),
Qui n'i soit, ne flor de genest,
Ne violete, ne parvenche,
Ne fleur inde, jaune ne blanche;
Si ot par leus entremeslées
Foilles de roses grans et lées.
Il ot au chief ung chapelet
De roses; mais rossignolet,
Qui entor son chief voletoient,
Les foilles jus en abatoient:

Car il iert (était) tout covers d'oisiaus,
De papegaus, de rossignaus,
De calandres et de mesanges;
Il sembloit que ce fust uns anges,
Qui fust tantost venus du ciau. — —

Aus dem zweiten Teil führen wir als Beispiel für die Energie Jehan de Meungs die merkwürdige Stelle an, in der er die Wahl des ersten Königs so darstellt:

Ung grant vilain entr'eus eslurent,
Le plus ossu de quanqu'il furent,
Le plus corsu et le greignor (le plus grand),
Si le firent prince et seignor.
Cil jura qu'à droit les tendroit,
Et que leurs loges deffendroit,
Se chascuns endroit soi livre
Des biens dont il se puisse vivre.

Für alles und jedes, was nur irgend sich auf ein natürliches Recht zurückführen lässt, tritt Jehan de Meung ein, so auch für die Gleichberechtigung des weiblichen Geschlechtes und, wenn es sein muss, für die Freiheit der Liebe. Darum schliesst er sein mehr einer Streitschrift als einem allegorischen Liebesgedicht gleichendes Werk mit den Worten:

Explicit li Rommans la Rose,
Ou l'art d'Amors est toute enclose:
Nature rit, si com moi semble,
Quant hic et haec joingnent ensemble.

Zum Schluss sei noch des Umstandes gedacht, dass bei der Erklärung des Romans der Rose so viel dummes Zeug zu Tage gefördert worden wie selten bei einem ähnlichen Werke. Das Tollste hat jedenfalls Clément Marot (im 16. Jahrhundert) geleistet, der behauptete, mit der Rose sei gemeint — die Rose der Weisheit*), oder auch, je nach Wahl, die Rose der göttlichen Gnade**), oder gar die Jungfrau Maria. Es ist dem *Roman de la Rose* ungefähr so ergangen wie dem Hohenliede.

*) l'état de sapience.
**) rose de l'état de grâce.

8. Kapitel.

Die altfranzösische Geschichtschreibung.

Dass die kunstmässige Ausbildung der Prosa bei den Franzosen später ihren Anfang nahm als die der poetischen Form darf nicht wundernehmen: derselbe Vorgang wiederholt sich in allen andern Litteraturen. — Die ältesten Prosawerke der französischen Sprache sind: eine Sammlung der Gesetze Wilhelms des Eroberers aus dem 11. Jahrhundert, also etwa zeitgenössisch mit der Niederschrift des Rolandsliedes, — eine Übersetzung der Psalmen und der Vier Bücher der Könige aus dem 12. Jahrhundert, und eine Prosabearbeitung des Heldengedichtes „*Tristan*“ aus dem bretonischen Sagenkreise vom Ende des 12. Jahrhunderts.

Die vier Jahrhunderte der sprachlichen Entwickelung in Frankreich, vom 12.—15. Jahrhundert, werden am deutlichsten gekennzeichnet durch je ein Prosawerk historischen Inhalts: Geoffroy de Villehardouin's Buch „*De la conqueste de Constantinople*“, das älteste französische Geschichtswerk, — Jean Sire de Joinville's „*Histoire de Saint Louis*“, — Froissart's „*Chroniques*“, und Philippe de Commynes' „*Mémoires*“.

Villehardouin's Schilderung des von dem französischen Adel auf eigene Faust unternommenen, utopischen vierten Kreuzzuges

stammt zwar aus dem ersten Anfang des 13. Jahrhunderts, gehört aber ihrer Sprache nach dem 12. Jahrhundert an. Villehardouin lebte von 1167 bis 1213; er machte selbst als einer der hervorragenderen Führer den unglücklichen Kreuzzug mit und starb auf den ihm zugeteilten eroberten Ländereien in Thessalien. Seine Sprache ist noch sehr unbeholfen und weitschweifig, er wiederholt sich fortwährend, aber man merkt doch schon eine gewisse künstlerische Freude an der formgerechten Anordnung des Stoffes wie an der möglichst naturwahren Darstellung. Wenig Reflexion, überwiegend einfache Angabe des Geschehenen, — alles in einer von schlichter Wahrheit durchtränkten schmucklosen, und darum oft ergreifend wirkenden Stil. Als Probe für Sprache und Darstellungsweise wählen wir die Stelle, wo die Abgesandten des Kreuzheeres, an ihrer Spitze der Geschichtsschreiber Villehardouin selber, nach Venedig kommen, um den Dogen anzugehen, die Kreuzfahrer mit Schiffen zum Transport von Lebensmitteln zu unterstützen.

Li dux de Venise, qui ot à nom Henris Dandole, et ere mult sages et mult prouz, si les honora mult, et il et les autres gens, et les virent mult volentiers. Et quand ils baillerent les lettres lors seignors, si se merveillerent mult por quel affaire ilz erent venuz en la tere. Les lettres erent de creance et distrent li contes que autant les creist en come lor cors, et teneoient fait ce que cist six feroient. Et li Dux lor respont: „Seignors, je ai veues vos lettres. Bien avons cognu que vostres seignors sont li plus hauts homes que soient sans corone, et il nos mandent que nos creions ce que vos nos direz, et tenons ferme ce que vos ferez. Or dites ce que vos plaira.“ — Et li messages respondirent: „Sire, nos volons que vos aiez vostre conseil, et devant vostre conseil nos vos dirons ce que nostre seignor vos mandent, demain se il vos plaist.“ — Et li Dux lor respont que il lor requerroit respit al quart jour, et adonc aroit (aurait) son conseil ensemble, et porroient dire ce que il requeroient.

Ils attendirent tresci (jusqu'au) quart jor que il lor ot mis. Ils entrerent el palais qui mult ere riches et biax, et troverent le Duc et son conseil en une chambre, et distrent lor messages en tel manière: „Sire, nos somes à toi venu de par les hals (hauts) barons de France qui ont pris le signe de la croiz por la honte Jesu-Christ vengier, et por Jerusalem conquere, se Dieu le veut soffrir; et por ce que il savent que nulle genz n'ont si grant pooir come vos et la vostre gent, vos prient por Dieux que vos aiez pitié de la terre d'oltremer, et de la honte Jesu-Christ vengier, comment il puissent avoir navire et estoire.“ — —

Das Werk des Geschichtsschreibers des 13. Jahrhunderts Joinville bezeichnet sprachlich wie inhaltlich einen wesentlichen Fortschritt. Seine Geschichte des Lebens Ludwigs des Heiligen ist kein trockener Bericht über Begebenheiten, sondern eine von geschichtspsychologischem Geiste durchwehtes Buch. In herzlicher Liebe und aufrichtiger Bewunderung dem Könige Ludwig IX. ergeben, in Not und Gefahren, ja bis in die Gefangenschaft bei den Türken dessen treuer Begleiter, hat er sich doch stets eine vollkommene Freiheit des Urteils über seinen königlichen Helden gewahrt. Das Buch ist keine blosse Lobschrift, sondern eine tiefgehende Charakterstudie; dabei in einem sehr naiven Französisch geschrieben, ohne überflüssigen Schmuck und nur da sich zu einem gewissen ruhigen Pathos aufschwingend, wo der Gegenstand es unwiderstehlich aufzwingt.

Joinville lebte von 1224 bis 1319. Er begleitete den frommen, enthusiastischen König auf dessen erstem Kreuzzuge im Jahre 1248, der in Egypten ein klägliches Ende nahm, wurde mit ihm gefangengenommen und kehrte nach der Bezahlung des Lösegeldes mit ihm nach Frankreich zurück. Von dem zweiten Kreuzzuge des Königs Ludwig im Jahre 1270, auf welchem derselbe den Tod fand, hielt sich der kluge Joinville fern, der wohl die gänzliche Fruchtlosigkeit der vereinzelt unternommenen Kreuzzüge eingesehen. Seine Geschichte schrieb er längere Zeit nach dem Tode des Königs. Den Stoff verteilte er nach seiner eigenen Angabe in der Weise, dass —

> „la première partie si devise comment il se gouverna tout son tens selonc Dieu et selonc l'Eglise, et au profit de son regne. — La seconde partie dou livre si parle de ses granz chevaleries et de ses granz faiz d'armes". —

Der erste Teil, welcher die Schilderung der Lebensweise und des Charakters des wahrhaft frommen, dabei aber durchaus nicht bigotten Königs enthält, ist zwar etwas monoton, hält sich indes von der fast unvermeidlichen Langweile der Darstellung einer solchen intensiven Frömmigkeit glücklich frei. Der zweite Teil, mit seiner ruhigen, bescheidenen Erzählung des abenteuerlichen Zuges des Königs ist in hohem Grade anziehend geschrieben und erinnert oft genug nicht zu seinem Nachteil an griechische Historiker, namentlich an Xenophon.

Die nachstehende Probe ist der Szene entnommen, welche die Unschlüssigkeit des Königs schildert, ob er Egypten verlassen solle oder nicht. Im Kriegsrat hat man sich mit allen gegen die eine Stimme Joinville's, des jüngsten der Führer, für die Rückkehr ausgesprochen; der König in seinem fromm-heroischen Sinn ist aber im Herzen mehr zum Ausharren entschlossen.

Quand nous fumes parti d'illec, et li assaut me commença de toutes parts: „Or est fous, sire de Joinville, li roys, se il vous croit contre tout le consoil dou royaume de France.“ — Quand les tables furent mises, li roys me fist seoir delez li au mangier, là où il me fesoit touzjours seoir se sui frère n'i estoient. Onques ne parla à moy tant comme li mangiers dura, ce qu'il n'avoit pas acoutumei, que il ne gardast touzjours à moi en mangeant. Et je cuidoie vraiement que il fust courrouciez à moy, pour ce que je dis que il n'avoit encore despendu nulz de ses deniers. Tandis que li roys oy ses graces, je alai à une fenestre ferrée qui estoit en une reculée devers le chevet dou lit le roy, et tenoie mes bras parmi les fers de la fenestre et pensoie En ce point que je estoie illec, li roys se vint apuier à mes espaules, et me tint ses dous mains sur la teste. Et je cuidai que ce fust messires Phelippes d'Anemos, qui trop d'ennui m'avoit fait le jour pour le consoil que je li avoie donnei, et dis ainsi: „Lessiés moy en paiz, messire Phelippes.“ — Par male aventure, au tourner que je fiz ma teste, la mains le roy me chéi parmi le visaige; et cognu que c'estoit li roys à une esmeraude que il avoit en son doy. Et il me dist: „Tenez vous touz quoys*); car je vous vueil demander, commant vous fustes si hardis que vous, qui estes un joennes hous, m'osastes loer ma demourée, encontre touz les grans homes et les saiges de France qui me looient**) m'alée.“ — „Sire, fis je, se j'avoie la mauvestié en mon cuer, si ne vous loeroie je à nul fuer***) que vous la feissiés.“ —

„Si m'aïst (aide) Diex, sire, fis je, oil.“ — Et il me dist: „Se je demeur, demourrez vous?“ — Et je li dis que oyl, se je puis ne dou mien ne de l'autruy.“ — „Or soiés touz aises, dist il, car je vous sai mout bon grei de ce que vous m'avez loei: mais ne le dittes à nullui toute celle semaine.“ — Je fus plus aises de celle parolle et me deffendoie plus hardiement contre ceus qui m'assailloient. — —

Froissart (1337-1401) hat den Begebenheiten, die er schildert, nicht selbsttätig beigewohnt, wie seine beiden Vorgänger Villhardouin und Joinville. Was er schildert, beruht aber dennoch meist auf eigener Anschauung oder auf unmittelbarer Mitteilung, sodass seine „*Chroniques*“ ganz denselben lebenswahren Eindruck machen, wie die jener ersten Historiker. Seinem eigentlichen Berufe nach Kleriker, vertauschte er früh das gebundene Leben im

*) Coi.

**) Louent, recommandent.

***) Prix.

Dienste der Kirche mit dem eines in allen Ländern umherreitenden Neuigkeitssammlers. Turnieren und sonstigen Hoffesten beiwohnen zu dürfen, war ihm die höchste Lust, auch einer Schlacht wich er nicht aus, wenn er dabei seinem Hange zu abenteuerlicher Neugier Genüge tun konnte. Er war der erste Geschichtsschreiber von Beruf, den Frankreich gehabt hat, der erste, der nicht zur behaglichen Vergegenwärtigung eigener früherer Heldentaten, wie Villehardouin, noch aus Pietät für das Andenken eines persönlich ihm nahestehenden Königs, wie Joinville, an die Erzählung seines reichbewegten Lebensinhalts ging, sondern der damit eine künstlerische Aufgabe löste. Die *Chroniques* von Froissart gewähren ein ungemein reizvolles Bild nicht allein des politischen Lebens des 14. Jahrhunderts, sondern vor allem des privaten Lebens der höheren Stände. Es kommt ihm viel weniger auf den politischen Kern, auf den historischen Zusammenhang der Begebenheiten an, die er erzählt, als auf ihre glänzende, pikante Aussenseite. In Froissart steckte ein recht hübsches dichterisches Talent, wie denn auch eine ganze Menge lyrischer Gedichte von ihm erhalten sind, die sich aber nicht über das Niveau einer gewissen Zierlichkeit erheben.*) Seine Prosa aber ist die farbenreichste, lebendigste aus den ersten Jahrhunderten der französischen Litteratur, und das Gepräge seiner Sprache ist ein viel moderneres als das der zeitgenössischen Dichtung.

Seine Chronik beginnt mit dem Jahre 1325 und reicht bis ans Ende des 14. Jahrhunderts. Sie führt den Titel: „*Les Chroniques de* Sire Jean Froissart, *qui traitent des merveilleuses emprises, nobles aventures et faits d'armes advenus en son temps en France, Angleterre, Bretaigne, Bourgogne, Escosse, Espaigne, Portingal et ès autres parties.*“ Da Froissart den meisten Begebenheiten seiner Chronik als Augenzeuge beigewohnt hat, kann man sich einen Begriff machen von dem unruhigen Wanderleben dieses Historikers, der gewissermassen den modernen Kriegskorrespondenten zu vergleichen

*) Die Sammlung seiner Gedichte in 3 Bänden (Brüssel 1871) enthält kaum ein einziges Gedicht von tieferer Empfindung; dagegen ist Froissart ein Vers- und Reimkünstler gewesen, der seines Gleichen nur unter den Troubadours findet.

ist. Villemain nennt ihn sehr treffend den „*historien errant*“. Seine künstlerische Unparteilichkeit, der es nur auf das Faktum, nicht auf die moralischen Bedingnisse desselben ankommt, ist eine grenzenlose: Freund wie Feind interessiren ihn gleichmässig, soweit sie eben interessant sind und ihm Stoff zu einer lebhaften Schilderung bieten. Von Geschichtsphilosophie findet sich keine Spur bei Froissart, er bleibt stets an der schimmernden Oberfläche; dafür besitzt er aber eine wunderbare Veranschaulichungskunst und Heiterkeit der Auffassung, sodass die Lektüre seiner Chronik eine sehr genussreiche genannt werden muss.

Als Probe seines Stils stehe hier ein Bruchstück aus der Erzählung von der Übergabe der Stadt Calais:

Le roi estoit à cette heure en sa chambre, à grand compaignie de comtes, de barons et de chevaliers. Si entendit que ceux de Calais venoient en l'arroy qu'il avoit devisé et ordonné; et se mit hors et s'en vint en la place devant son hostel, et tous ces seigneurs aprez luy, et encore grand foison qui y survinrent pour veoir ceux de Calais, ni comment ils finiroient, et mesmement la royne d'Angleterre, qui mult estoit enceinte, suivit le roy son seigneur. Si vint messire Gautier de Mauny et les bourgeois de-lez lui qui le suivoient, et descendit en la place, et puis s'en vint devers le roi et lui dit: „Sire, vecy la représentation de la ville de Calais à votre ordonnance.“ — Le roi se tint tout coy et les regarda mult fellement (cruellement), car mult héoit les habitans de Calais, pour les grants dommaiges et contraires que au tems passé sur mer lui avoient faicts. Ces six bourgeois se mirent tantost à genoulz pardevant le roi, et dirent ainsi en joignant leurs mains: „Gentil Sire et gentil Roy, véez nous cy six qui avons été d'ancienneté bourgeois de Calais et grans marchans; si vous apportons les clefs de la ville et du chastel de Calais et les vous rendons à votre plaisir, et nous mettons en tel point que vous nous véez, en votre pure volonté, pour sauver le demeuraut (le reste) du peuple de Calais, qui a souffert mult de grieftés. Si veuillez avoir de nous pitié et mercy par votre tres haute noblesse.“ — Certes il n'y eut adonc en la place seigneur, chevalier, ni vaillante home, qui se put abstenir de pleurer de droicte pitié, ni qui put de grand pièce parler. Et vraiment ce n'estoit pas merveille: car c'est grand pitié de voir homes de bien cheoir et estre en tel etat et dangier. Le roi les regarda tres ireusement, car il avoit le ceur si dur et si épris de grand courroux qu'il ne put parler. Et quand il parla, il commanda que on leur coupast tantost les testes. Tous les barons et chevaliers qui là estoient, en pleurant prioient si acertes que faire pouvoient au roy qu'il en voulust avoir pitié et mercy; mais il n'y vouloit entendre. —

Schliesslich lässt sich der harte König Eduard III. von England durch die flehentliche Bitte seiner Gemahlin rühren und schenkt den 6 Bürgern von Calais ihr Leben.

Nicht so stilglänzend und unterhaltlich wie Froissart, dafür aber historisch und politisch tiefer in die Dinge eindringend als dessen Chronik, sind die „*Mémoires*“ von Philippe de Commynes (1445—1509). Er diente nach der Reihe den Herzögen Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen, den Königen Ludwig XI. und Karl VIII. von Frankreich. Seine Memoiren behandeln die Regierungszeit der beiden letztgenannten Fürsten (1464—1498). Sie erzählen nicht nur die politischen Wechselfälle, wie sie sich äusserlich als fertige Ereignisse darstellen, sondern legen in recht geschickter Weise die geheimen Verkettungen dar, die zu ihnen geführt haben. Ausserdem ist Commynes der erste französische Geschichtsschreiber, der sich um solche trockenen aber wichtigen Dinge wie Staatsfinanzen, Verwaltung, Heereseinrichtung und dergl. eingehender kümmert, und deshalb ist sein Werk für die Geschichte der innereren Entwickelung Frankreichs im Mittelalter weitaus wichtiger als die Chroniken seiner Vorgänger.

Caractere du peuple françois et du gouvernement de ses roys. (Livre V, Chapitre XIX.)

Y a il roy ne seigneur sur terre qui ait povoir, oultre son dommayne, de mettre ung denier sur ses subjectz, sans octroy et consentement de ceulx qui le doivent payer, sinon par tyrannie et violence? On pourroit respondre qu'il y a des saisons qu'il ne fault pas attendre l'assemblee, et que la chose seroit trop longue à commencer la guerre et à l'entreprendre. Ne se fault point tant haster, on a assez temps; et si vous diz que les roys et princes en sont trop plus forts quand ilz entreprennent du conseil de leurs subjectz, et plus crainz de leurs ennemys. — — Or selon mon advis, entre toutes les seigneuries du monde dont j'aÿ congnoissance, où la chose publicque est myeulx traictee, où regne moins de violence sur le peuple, où il n'y a nulz edifices abatuz ny desmoulis pour gueire, c'est Angleterre; et tumbe le sort et le malheur sur ceulx qui font la guerre!

Nostre roy est le seigneur du monde qui moins a cause de user de ce mot: „J'ay privileige de lever sur mes subjectz ce qu'il me plaist“ — car ne luy ne autre ne l'a, et ne luy font nul honneur ceulx qui ainsi dient pour le faire estimer plus grant, mais le font hair et craindre aux voisins, qui pour rien ne vouldroient estre soubz sa seigneurie; et mesmes aucuns du royaulme s'en passeroient bien. —

Und bezüglich der „Etats Généraux“ äussert er sich sehr einsichtsvoll dahin:

L'on pouvoit estimer lors que ceste assemblee (von 1483, nach dem Tode Ludwigs XI.) estoit dangereuse; et disoient quelquns de petite condition et de petite vertu, et ont dit par plusieurs foys despuis, que c'est cryme de leze majesté que de parler d'assembler Estatz, et

que c'est pour dyminuer l'auctorité du roy. Et sont ceulx qui commettent ce cryme envers Dieu et le Roy, et la chose publicque; mais servoient ces parolles et servent à ceulx qui sont en auctorité et credit, sans en riens l'avoir merité, et qui ne sont point propices d'y estre et n'ont acoustumé que de fleureter en l'oreille, et parler de choses de peu de valleur, et craignent les grans assemblees de peur qu'ilz ne soient congneuz ou que leurs euvres ne soient blasmez. — —

Kann man sich constitutioneller ausdrücken als Commynes? Das ganze Kapitel ist sehr lesenswert und zeigt, dass der Memoirenschreiber Ludwigs XI. seinem Jahrhundert an politischem Verständniss und wahrhafter Staatsmannschaft weit vorausgeeilt war.

9. Kapitel.

Die Lyriker des 15. Jahrhunderts.

Die Zahl der Namen von Dichtern des 15. Jahrhunderts ist eine beträchtliche, — wirkliche Bedeutung für die französische und die Welt-Litteratur haben nur zwei Dichter: François Villon und Charles d'Orléans. Dem älteren Volksliede steht nur Villon nahe, — der poetische Herzog von Orléans ist ausschliesslich Kunstdichter; dagegen hat der zu ihnen zu rechnende lustige Walkmüller aus dem „Val de Vire" Olivier Basselin einen zu kleinen Stoffkreis behandelt, um mehr als eine episodische Bedeutung zu haben.

François Corbueil, mit dem jetzt allgemein geltenden Beinamen

Villon,

ist die selbständigste Dichtererscheinung in der Periode des Übergangs vom Mittelalter zur Renaissance. Während alle seine Zeitgenossen unter dem erdrückenden Einfluss der allegorischen Zierlichkeit des „*Roman de la Rose*" standen, einige von ihnen, wie besonders Charles d'Orléans, sich an provenzalische Meister hielten, hat Villon aus dem eigenen Herzen und Leben und aus dem buntbewegten Treiben seiner lustigen Genossen geschöpft. Er ist der erste Vertreter des kernfranzösischen Geistes in der Poesie,

jener „Gauloiserie", die sich vor dem starken Wort nicht fürchtet, wenn es die Sache drastisch und wahr kennzeichnet, die sich den Anschein einer viel grösseren moralischen Verworfenheit gibt, als in Wahrheit anzunehmen ist, die die ganze Persönlichkeit ohne Rückhalt für den künstlerischen Zweck einsetzt. Nichts in Villons Poesien erzeugt den Eindruck des Gemachten, alles klingt wie keck hingeworfene Herausforderungen an Ehrbarkeit und Wohlanständigkeit, — aber mitten hinein tönt auch das tiefempfundene Weh und die gemütvolle Innigkeit eines echten Dichters, wie wir sie vor ihm selten, nach ihm erst sehr spät wiederfinden.

Wenige Dichter haben so sehr wie François Villon in ihren Liedern uns ihr ganzes Leben offenbart, mit allen Schattenseiten, ja mit der dichterischen Übertreibung zum Schlimmen. Nie ganz verzagt, obgleich stets von Armut und schimpflichem Elend verfolgt, skrupellos in seinem Umgang wie in seinem Lebenserwerb, und dabei doch immer durchglüht von dem unverlöschlichen Funken wahrer Herzenspoesie — so steht das Pariser Kind Villon an der Schwelle der neuen Epoche französischer Litteratur.

In Paris 1431 geboren, daselbst mittellos studirend, ohne es zur Erlangung eines akademischen Grades zu bringen, in höchst bedenklicher Gesellschaft verkehrend, hat er doch schon bei seinen Lebzeiten einen Dichterruhm genossen, dass der vornehme Herzog Charles d'Orléans es nicht verschmähte, von ihm Kenntnis zu nehmen und sich mit ihm in poetischen Wettstreit einzulassen. Einige Balladen von Charles d'Orléans sind nachweislich durch Villons Anregungen entstanden.

Villons Eltern waren arme Handwerksleute; er musste eine Existenz führen, wie wir sie uns heute kaum vorstellen können, wenn wir hören, dass er und mehrere Mitstudenten wegen räuberischer Streifzüge gegen die Bauern um Paris — wenn auch harmloser Art und zur Stillung des Hungers unternommen — zum Tode verurteilt wurden. Villon sollte gehängt werden, als er durch einen zweckmässig eingelegten Appell und die Gnade des Königs gerettet wurde. Im Angesicht des drohenden Todes schrieb Villon die in aller Litteraturgeschichte unerhörte cynische Dreistigkeit nieder:

Le quatrain que fait Villon,
quand il fut jugé à mourir:

Je suis François dont ce me poise,
Né de Paris emprès Ponthoise,
Or d'une corde d'une toise
Saura mon col que mon c.. poise.

Diese vier Verse kennzeichnen den Mann. Das war im Jahre 1457, — Villon war damals 26 Jahre alt!

Im Gefängnis schrieb er das wunderliche Trostgedicht für seine Mitgefangenen, welches an kaltblütiger Todesverachtung auch das Mögliche leistet:

L'Epitaphe
en forme de ballade,
que feit Villon pour luy et ses compagnons,
s'attendant estre pendu avec eulx.

Frères humains qui après nous vivez
N'ayez les ceurs contre nous endurciz,
Car, si pitié de nous pouvres avez,
Dieu en aura plustost de vous merciz.
Vous nous voyez cy attachez cinq, six:
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pieça*) devorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie,
Mais priez Dieu que tous nous vueille absoudre.

Und mit einem unverwüstlichen Galgenhumor fährt er fort, indem er schon an die hängenden Leiber denkt:

La pluye nous a debuez et lavez,
Et le soleil dessechez et noirciz;
Pies, corbeaulx nous ont les yeux cavez,
Et arrachez la barbe et les sourcilz.
Jamais, nul temps, nous ne sommes rassis;
Puis ça, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oyseaulx que dez à couldre**)
Ne soyez donc de nostre confrairie,
Mais priez Dieu que tous nous vueille absoudre!

*) Depuis longtemps.
**) Fingerhüte.

Nach seiner Begnadigung trieb er allerdings sein ungebundenes Dichterleben ganz unverändert weiter, getreu seinem Wahlspruch, den er in einer Ballade niedergelegt:

„Il n'est tresor que de vivre à son aise.“

Über seine unzähligen tollen Streiche und damals unter Studenten für erlaubt geltenden Prellereien gibt es eine grössere Dichtung „*Les repues franches*“, von einem seiner Spiessgesellen herrührend, in denen manches an die Schelmenstreiche Reineke's erinnert.

Und dieser selbe Villon, der sogar die Tortur erlitten und dem Galgen gegenüber gestanden, hat in dem kleinen Büchlein, welches seine sämtlichen Werke enthält,*) wahre Kleinode von ursprünglicher, zarter Lyrik aufzuweisen. So vor allen das reizende Abschiedslied an eine Dame, wohl das in seiner schmucklosen Einfachheit rührendste poetische Erzeugnis jener Zeit:

Adieu vous dy la lerme à l'œil,
Adieu, ma très gente mignonne,
Adieu, sur toutes la plus bonne,
Adieu vous dy, qui m'est grand dueil.

Adieu, adieu, m'amour, mon vueil**),
Mon povre cueur vous laisse et donne,
Adieu vous dy la lerme à l'œil.

Adieu, par qui du mal recueil
Mille fois plus que mot ne sonne;
Adieu, du monde la personne
Dont plus me loue et plus me dueil.
Adieu vous dy la lerme à l'œil.

Von seinen andren Liebesgedichten führen wir noch zwei an, deren Villon'sche Urheberschaft bestritten wird, die aber unverkennbar sein Gepräge tragen:

Une fois me dictes ouy,
En foi de noble et gentil femme;
Je vous certifie, ma Dame,
Qu'oncques ne fuz tant resjouy.

Veuillez le donc dire selon
Que vous estes benigne et doulche,
Car ce doulx mot n'est pas si long
Qu'il vous face mal en la bouche.

*) Die beste Ausgabe ist die von Jannet, Paris 1881.

**) Vœu.

Soyez seure, si j'en jouy,
Que ma lealle et craintive ame
Gardera trop mieulx que nul ame
Vostre honneur. Avez-vous ouy?
Une fois me dictes: ouy.

Von dem andern stehe hier nur die erste Strophe:

J'ay ung arbre de la plante d'amours,
Enraciné en mon cueur proprement,
Qui ne porte fruits, sinon de dolours,
Fueilles d'ennuy et fleurs d'encombrement,
Mais, puisqu' il fut planté premièrement,
Il est tant creu, de racine et de branche,
Que son umbre, qui me porte nuysance,
Fait au dessoubs toute joye seichier,
Et si ne puis, pour toute ma puissance,
Autre planter, ne celuy arrachier. —

Der Schlussvers wird als Refrain kunstgerecht durch vier Strophen durchgeführt, wie denn überhaupt Villon in der Behandlung des Refrains, wenn nicht der älteste, so doch der geschickteste unter den altfranzösischen Liederdichtern ist. Von seinen bekannteren Refrainversen führen wir an:

„Qui mal vouldroit au royaume de France!"

„Je congnois tout, fors que moy-mesme."

„Une fois avant que mourir."

„Je hez ma dame que tant aymer souloye."

„Plus ne t'en dy. — Et je m'en passeray."

„Il n'est bon bec que de Paris."

„Mais où sont les neiges d'antan!"

Die beiden gesperrt gedruckten sind aus zwei der bekanntesten Dichtungen Villons; das letzte wird noch heute sprichwörtlich häufig angewandt. *„Il n'est bon bec que de Paris"* ist der Schlussvers eines Lobgedichts auf die Pariser Frauen, denen Villon den Vorrang vor allen andern zuerkennt in der Kunst der zierlichen Rede:

Des Femmes de Paris.

Quoy qu'on tient belles langagières
Florentines, Veniciennes,
Assez pour estre messaigières,

Et mesmement les anciennes;
Mais soient Lombardes, Rommaines,
Genevoises, à mes perilz,
Piemontoises, Savoysiennes —
Il n'est bon bec que de Paris! — —

Die beiden einzigen grösseren Dichtungen Villons heissen „*Le petit Testament*" und „*Le grand Testament*" und enthalten in scherzhafter Form des Dichters Vermächtnisse an seine Freunde und Feinde. Die ausgelassenste Habenichtslaune ergeht sich in diesen drolligen Gedichten ganz nach Herzensgelüsten und wird nur durch die zahlreich eingestreuten Balladen unterbrochen, die mit dem eigentlichen Inhalt der beiden Testamente kaum in losem Zusammenhang stehen. In dem „kleinen Testament" sind bemerkenswert die Verse an eine unbekannte Geliebte, der er sein ganzes Leben hindurch treu und mit einem gewissen idealen Schwung ergeben war:

A celle doncques que j'ay dict,
Qui si durement m'a chassé,
Que j'en suys de joie interdict
Et de tout plaisir dechassé,
Je laisse mon cueur enchassé,
Palle, piteux, mort et transy:
Elle m'a ce mal pourchassé,
Mais Dieu luy en face mercy!

In dem „grossen Testament" finden sich seine besten Balladen zerstreut, so vor allen die berühmte auf

Les Dames du temps jadis.

Dictes-moy où, n'en quel pays,
Est Flora la belle Romaine? — —

Où est la très sage Heloïs,
Pour qui fut chastré et puis moyne
Pierre Esbaillart*) à Sainct-Denys? —
Semblablement où est la royne
Qui commanda que Buridan
Fust jetté en ung sac en Seine?
Mais où sont les neiges d'autan!

La royne Blanche comme ung lys,
Qui chantoit à voix de Sereine;

*) Abélard.

Berthe au grand pied, Biatrix, Alice,
Harembourges, qui tint le Maine,
Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Qu' Anglois bruslèrent à Rouen?
Où sont-ilz, Vierge souveraine?...
Mais où sont les neiges d'antan!

Sodann die Stelle, wo er stolz-bescheiden von seiner armen Herkunft sagt:

Pauvre je suys de ma jeunesse,
De pauvre et de petite extrace.
Mon pere n'eut oncq grand richesse,
Ne son ayeul, nommé Erace.
Pauvreté tous nous suyt et trace.
Sur les tumbeaulx de mes ancestres,
Les ames desquelz Dieu embrasse,
On n'y voyt couronnes ne sceptres. —

Die liebenswürdigste Stelle aber im „*Grand Testament*" sind die Verse, in denen er seiner Mutter ein schönes Gedicht an die Jungfrau Maria als Vermächtnis hinterlässt, — an inniger, schlichter Frömmigkeit von keinem älteren Lyriker je erreicht:

„— — Femme je suis povrette et ancienne,
Ne riens ne sçay; oncques lettre ne leus;
Au moustier voy dont suis parroissienne,
Paradis painct, où sont harpes et luths
Et ung enfer où damnez sont boulluz:
L'un me faict paour, l'autre joye et liesse.
La joye avoir fais-moy, haulte Deesse,
A qui pecheurs doivent tous recourir,
Comblez de foy, sans faincte ne paresse.
En ceste foy je vueil vivre et mourir.

Den Schluss des „*Grand Testament*" bildet die echt Villon'sche Grabschrift, welche der Dichter für sich bestellt:

CY GIST ET DORT EN CE SOLLIER,
QU'AMOUR OCCIST DE SON RAILLON (Pfeil),
UNG POUVRE PETIT ESCOLLIER,
QUI FUT NOMMÉ FRANÇOIS VILLON.
ONCQUES DE TERRE N'EUT SILLON
IL DONNA TOUT, CHASCUN LE SCET:
TABLE, TRETTEAULX, PAIN, CORBILLON.
POUR DIEU, DICTES-EN CE VERSET —

und nun folgt ein mit „Repos eternel donne à cil" beginnendes lästerliches Requiem.

Das war der merkwürdige Dichterstudent und arme Schächer, dessen Name von all den vielen Sängern seines Jahrhunderts allein nie vergessen worden, dessen Werke der zierliche Hofdichter Franz I.: Clément Marot, 50 Jahre nach Villons Tode, zuerst herausgegeben und von dem das ästhetische Orakel des Frankreichs Ludwigs XIV., Boileau, zu rühmen wusste:

— Durant les premiers ans du Parnasse françois
Le caprice tout seul faisait toutes les lois. (?)
La rime au bout des mots assemblés sans mesure
Tenoit lieu d'ornements, de nombre et de césure. (?)
Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers,
(L'art poétique I.)

was zwar sehr schmeichelhaft für Villons Stellung in der französischen Litteratur, übrigens aber entschieden übertrieben und nur durch Boileaus Unkenntnis der altfranzösischen Poesie zu erklären ist. — Ein viel verständigeres Urteil fällte Villons erster Herausgeber Clément Marot über ihn:

„— — Le reste des oeuvres de nostre Villon (hors cela — nämlich abgesehen von den rein lokalen Gedichten, deren Verständnis im Laufe der Jahre sehr erschwert sei) est de tel artifice, tant plein de bonne doctrine et tellement peint de mille couleurs, que le temps, qui tout efface, jusques icy ne l'a sçeu effacer, et moins encores l'effacera ores et d'icy en avant que les bonnes escriptures françoises sont et seront mieulx congnues et recueillies que jamais." (Erste Ausgabe vom Jahre 1532).

Charles d'Orléans.

Nicht zum ersten Mal begegnet uns in der Geschichte der französischen Lyrik ein Mitglied der Königsfamilie. In dem König Thibaut von Navarra hat der herzogliche Dichter des 15. Jahrhunderts seinen geistigen Ahnen. Jenem poetischen Könige und den provenzalischen Troubadours gleicht Charles d'Orléans inhaltlich am meisten, während er mit Villon nur die Gewandtheit der Form teilt.

Er war der Vater des Königs Ludwig XII. und der Oheim des Königs Franz I. Geboren im Jahre 1391, wurde er in der für Frankreich so verhängnisvollen Schlacht bei Azincourt mit 24 Jahren von den Engländern gefangen genommen und verbrachte 25 Jahre seines Lebens in englischen Gefängnissen, bis

er gegen ein bedeutendes Lösegeld im Jahre 1440 endlich seine Freiheit wiedererlangte.

Bedenkt man, dass die weitaus grösste Zahl der Gedichte des Herzogs im Gefängnis, wenn auch in keinem allzu harten, entstanden ist, so staunt man über die unvertilgbare Grazie der Empfindung, die Feinheit des Ausdrucks und die Anmut der Form, welche fast jedes der vielen Hunderte von Gedichten aufweist. Starke, tiefe Herzensempfindungen brechen nur selten bei ihm mit Ungestüm zu Tage, seine Dichtungen erschüttern uns fast niemals, alles ist höfisch abgemessen und zierlich gedreht. In der sprachlichen Geschicklichkeit aber ist er nicht nur Villon, sondern auch allen früheren nordfranzösischen Lyrikern überlegen, ja er erreicht vielfach seine Vorbilder, die Troubadours, durch die Künstlichkeit der Form und die Geschmeidigkeit des Wortes. — Ausser dem Einfluss der Provenzalen war es augenscheinlich der des „*Roman de la Rose*", welchem Charles d'Orléans sein dichterisches Talent am meisten unterworfen hatte. Eine Unzahl seiner Balladen und Rondeaus sind nichts als lyrische Verarbeitungen gewisser Stellen jenes allegorischen Musterromanes. Jeden Schritt seines Lebens begleitet die Allegorie, jedes Gefühl seines Herzens, vor allen die Liebe, muss sich in die allegorische Schablone fügen. Jeder Schmerz, jede Freude, jedes Lächeln, jedes Zürnen der Geliebten wird allegorisch verkörpert und spaziert halb Mensch, halb Dunst durch ein mit allen Künsten des Reims und des Rhythmus geschmücktes Rondeau. *Amour*, *Loyauté*, *Espoir*, *Bonne Foy*, *Soussy* (Souci), *Tristesse*, *Liesse*, *Dangier* — alle die alten Bekannten aus dem „*Roman de la Rose*" finden sich bei Charles d'Orléans zum harmlos anmutigen Stelldichein beisammen; und mag der Kampf zwischen jenen nebelhaften Wesen noch so heftig im Liede wogen, wir glauben nicht recht an die Aufrichtigkeit all der zierlichen Gefühlchen und der zum Zweck eines neuen Rondeaus erfundenen Schmerzen.

Die Spielerei mit allegorischen Figuren geht so weit, dass sich in der Sammlung „Poésies de Charles d'Orléans"*) z. B. folgender Verhaftbefehl (Lettre de retenue) der Liebesgottheiten gegen den edeln Herzog findet:

*) Herausgegeben in 2 Bänden von Charles d'Héricault. Paris 1874.

Dieu Cupido et Venus, la Deesse,
Ayans povoir sur Mondaine Liesse,
Salus de coeur, par nostre grant humblesse
A tous amans.

Savoir faisons que le duc d'Orléans
Nommé Charles, à present jeune d'ans,
Nous retenons pour l'un de nos servans
Par ces presentes;

Et lui avons assigné sur nos rentes
Sa pension en joyeuses attentes,
Pour en joïr par nos lettres patentes
Tant que vouldrons. — —

Pour ce donnons estroit commandement
Aux officiers de nostre Parlement
Qu'ils le traittent et aident doulcement
En toute affaire. — —

Le soustenant, sans y espargnier riens,
Contre Dangier avecques tous les siens,
Malebouche, pleine de faulx maintiens,
Et Jalousie. — — —

Donné le jour saint Valentin martir
En la cité de Gracieux Desir,
Ou avons fait nostre conseil tenir.
Par Cupido et Venus souverains,
A ce presens plusieurs Plaisirs Mondains.

Man sieht: eine bis zu Ende durchgeführte Spielerei mit dem allegorischen Figurenvorrat, — nur wird diese Spielerei bei Charles d' Orléans so liebenswürdig und einheitlich im Ton gehalten, dass man sie zur Not ertragen kann, zumal da bei ihm niemals ein rohes Bild oder Wort die ausserordentliche Zartheit des Gedankens oder der Sprache durchbricht. In den zwei inhaltreichen Bänden seiner Gedichte ist uns auch nicht ein einziger plebejischer, cynischer Ausdruck begegnet: Charles d'Orléans bleibt ein fürstlicher Gentleman in jeder Zeile, die er schreibt. Freilich ist das meiste seiner Dichtungen Modepoesie, ganz in den conventionellen Überlieferungen der Troubadourperiode gehalten, — aber dazwischen stehen doch auch einige Lieder, die ein sehr ursprüngliches Können beweisen. So besonders das schöne im Gefängnis geschriebene Sehnsuchtlied an die französische Heimaterde, wohl

seine gelungenste Dichtung. Da sie in allen uns bekannten litterarhistorischen Sammlungen fehlt, sei sie hier vollständig aufgeführt:

En regardant vers le pays de France
Ung jour m'avint, à Dovre sur la mer,
Qu'il me souvint de la doulce plaisance
Que souloie*) audit pays trouver.
Si commençay de cueur à souspirer,
Combien certes que grant bien me faisoit
De veoir France que mon cueur aimer doit.

Je m'avisay que c'estoit non savance
De telz souspirs dedens mon cueur garder,
Veu que je voy que la voie commence
De bonne paix, qui tous biens peut donner;
Pour ce tournay en confort mon penser,
Mais non pourtant mon cueur ne se lassoit
De veoir France que mon cueur aimer doit.

Alors chargay en la nef d'Esperance
Tous mes souhays en leur priant d'aler
Oultre la mer, sans faire demourance,
Et à France de me recommander.
Or nous doint Dieu bonne paix sans tarder,
Adonc auroy loisir, mais qu'ainsi soit,
De veoir France que mon cueur aimer doit.

Hätte Charles d'Orléans solche aus dem Innern kommende poetische Stimmungen öfter gehabt und ausgenutzt, er wäre Villon an die Seite und wegen der viel künstlerischeren Form vielleicht höher als er zu stellen.

Sehr munter ist ein anderes Lied aus der Gefangenschaft, welches zeigt, dass er bei aller Sehnsucht nach Frankreich nicht ganz den Humor verloren:

Nouvelles ont couru en France
Par maints lieux, que j'estoye mort,
Dont avoient peu deplaisance
Aucuns qui me hayent à tort;
Autres en ont eu desconfort,
Qui m'ayment de loyal vouloir
Comme mes bons et vrais amis.
Si fais à toutes gens savoir:
Qu'encore est vive la souris.

*) Pflegte.

Je n'ay eu ne mal ne grevance,
Dieu mercy, mais suis sain et fort,
Et passe temps en esperance
Que paix, qui trop longuement dort,
S'esveillera, et par accord
A tous fera liesse avoir.
Pour ce de Dieu soient maudits
Ceux qui sont dolents de veoir
Qu'encore est vive la souris. — —

Aber auch unter seinen Liebesgedichten finden sich einige, welche so anmutig und wahrhaft dichterisch empfunden sind, dass sie nicht mit dem grossen Haufen der erkünstelten Liebeslyrik verwechselt zu werden verdienen. Eine allgemeine Beobachtung lässt sich jedoch bei der Lektüre der Gedichte des Herzogs von Orleans wie der Villons und vieler seiner Zeitgenossen nicht abweisen: die Gedichtanfänge versprechen durch ihre Frische und Originalität des Gedankens wie durch den Schwung der Sprache meist mehr, als der weitere Fortgang hält. Die Schlussstrophen fallen häufig recht schwächlich gegen die hübsche erste Strophe ab. Es fehlte den Lyrikern jener Periode an poetischer Überzeugung: vielen Gedichten merkt man deutlich an, dass sie nur wegen eines hübschen Refrains oder eines kräftigen Anfangsverses ausführlich niedergeschrieben wurden. So müssen wir uns beschränken, von den meisten der besseren Liebesgedichte des Herzogs Charles nur die Anfangsstrophe herzusetzen, weil der Rest gar zu langweilig wird.

Comment se peut un povre cueur deffendre,
Quand deux beaulx yeulx le viennent assaillir?
Le cueur est seul, desarmé, nu et tendre,
Et les yeulx sont bien armez de plaisirs.
Contre tous deux ne pourroit pié tenir,
Amour aussi est de leur alliance;
Nul ne tendroit contre telle puissance. — —

Se je povoye mes souhaits
Et mes soupirs faire voler,
Si tost que mon cueur les a faits,
Passer leur feroye la mer
Et vers celle tout droit aler,
Que j'ayme du cueur si tresfort,

Comme ma liesse mondaine,
Que je tendroy jusqu' à la mort
Pour ma maistresse souveraine.

Hélas! la verray je jamais?
Qu'en dittes vous, tresdoulx Penser?
Espoir m'a promis ouil, mais
Trop long temps me fait endurer;
Et quand je lui viens demander
Secours à mon besoing, il dort.
Ainsi suis chascune sepmaine
En maint ennuy, sans reconfort,
Pour ma maistresse souveraine.

Oft genug gelingt ihm auch die formelle Nachahmung der provenzalischen Lyrik bis zur Meisterschaft. Reimschwierigkeiten kannte Charles d'Orléans nicht, die Sprache gehorcht ihm so leicht und zwanglos, dass in rein äusserlicher Hinsicht die Lektüre seiner Gedichte zu den angenehmsten gehört. Formen wie die in nachfolgendem Gedicht sind etwas ganz gewöhnliches bei ihm:

Que me conseilliez vous, mon cueur,
Iray je par devers la belle
Luy dire la paine mortelle
Que souffrez pour elle en doleur?

Pour vostre bien et son honneur,
C'est droit que vostre conseil celle.
Que me conseilliez vous mon cueur,
Iray je par devers la belle?

Si pleine la sçay de doulceur
Que trouveray mercy en elle,
Tost en aurez bonne nouvelle.
J'y vois, n'est ce pour le meilleur?
Que me conseilliez vous, mon cueur?

Aber auch recht Inniges hat Charles d'Orléans zuweilen in diese lose tändelnde Form zu kleiden verstanden, wie er denn überhaupt fast nie die Form vom Inhalt beeinflussen lässt. Das nachstehende Gedicht erinnert im Rhythmus und im ganzen Ton an Villons „*Adieu vous dy la lerme à l'oeil*“ —:

Ma seule, plaisant, doulce joye,
La maistresse de mon vouloir,
J'ay tel desir de vous véoir,
Que mander ne le vous sauroye.

Hélas! pensez que ne pourroye
Aucun bien, sans vous, recevoir,
Ma seule plaisant, doulce joye,
La maistresse de mon vouloir.
Car quand Desplaisir me guerroye
Souventefois, de son povoir,
Et je vueil reconfort avoir,
Esperance vers vous m'envoye,
Ma seule, plaisant, doulce joye.

Schliesslich stehe hier noch der Anfang eines Mahnliedes an Frankreich, welches sich augenscheinlich an die politischen Sirventes der Troubadours anlehnt und bei der hilflosen Lage des gefangenen Dichters doppelt interessant erscheint:

La complainte de France.

France, jadis on te souloit nommer,
En tous pays, le tresor de noblesse,
Car un chascun povoit en toy trouver
Bonté, honneur, loyaulté, gentillesse.
Clergie, sens, courtoisie, proesse.
Tous estrangiers amoient te suir.
Et maintenant voy, dont j'ay desplaisance,
Qu'il te convient maint grief mal soustenir,
Trescrestien, franc royaume de France!

Scez tu dout vient ton mal, à vray parler?
Congnois tu point pourquoy es en tristesse?
Conter le vueil, pour vers toy m'acquiter,
Escoutes moy, et tu feras sagesse.
Ton grant orgueil, gloutonnie, paresse,
Convoitise, sans justice tenir,
Et luxure, dont as eu abondance,
Ont pourchacié vers Dieu de te punir,
Trescrestien, franc royaume de France!

Olivier Basselin,

der Dichter der *Vau-de-Vire.*

Die kneipseligen Weinlieder des braven Walkmüllers Olivier Basselin (1350—1418) haben zu ihrer Zeit eine mehr lokale als allgemein litterarische Bedeutung gehabt; erst mit dem Wiederaufblühen der „Chanson“ in diesem Jahrhundert nach dem

langen „klassischen“ Winterschlaf wandte sich die Beachtung der Freunde volkstümlicher Poesie in Frankreich jenen ungenirten, flotten Liedchen eines schlichten Mannes aus den mittleren Kreisen des Volkes zu. Nur ward man dazu verführt, den poetischen Wert dieser alten Weinlyrik zu überschätzen, der kein grösserer ist, als der der meisten Trinklieder bei anderen Völkern. Übrigens finden sich bei Basselin auffallend viele Berührungspunkte mit den Trinkliedern der deutschen Studentenwelt: bald wird Noa, der „brave Mann“, für seine geniale Entdeckung der seligmachenden Kraft des Weines gepriesen, bald bewundert der trinkende Dichter seine eigene in Weinfarben strahlende Nase, ein anderes Mal singt er ein Lied, in dem der Häring eine grosse Rolle spielt, — kurz dieselben Motive, die uns genugsam aus unserer eigenen Weinlyrik bekannt sind. Der Vollständigkeit wegen sei bemerkt, dass es sich in den *Vau-de-Vire* Basselins überwiegend um den Apfelwein der Normandie handelt, dass also die ganze Weinherrlichkeit nicht viel auf sich hat.

Den Namen haben die lustigen Lieder von ihrem Geburtsort, dem Val de Vire; ihre ausserordentliche Beliebtheit hat später die Benennung des heiteren Singspiels mit dem Namen Vaudeville veranlasst. — Von der Persönlichkeit Basselins ist uns wenig anderes bekannt, als dass er ein Müller gewesen und im Jahre 1418 von den Engländern getötet worden sein soll, — das letztere steht aber auch nicht einmal fest.

Nachfolgend einige der hübschesten seiner Lieder, welche samt und sonders von nichts anderem als vom Wein handeln und die Liebe höchstens als ein Nebenmoment des Weingenusses darstellen.

Eloge de Noé.

Que Noé fut un patriarche digne!
Car ce fut luy qui nous planta la vigne
Et beut premier le jus de son raisin.
O le bon vin!

Mais tu estois, Lycurgue, mal habile,
Qui ne voulus qu'on beust vin en ta ville.
Les beuveurs d'eau ne font point bonne fin.
O le bon vin!

Qui boit bon vin, il fait bien sa besongne.
On voit souvent vieillir un bon ivrongne,
Et mourir jeune un savant medecin.
O le bon vin!

Le vin n'est point de ces mauvais beuvrages
Qui, beus par trop, font faillir les courages:
J'ay, quand j'en bois, le courage Herculin.
O le bon vin!

Puisque Noé, un si grand personnage,
De boire bien nous a appris l'usage,
Je boiray tout. Fay comme moi, voisin!
O le bon vin!

Noch mehr unseren ganz modernen Studentenliedern ähnelt im Ton das folgende Gedicht:

Il faut trinquer.

Hé! qu'avons nous affaire
Du Turc ni du Sophy?
Don don.
Pourveu que j'aye à boire,
Des grandeurs je dy: Fi!
Don don.
Trinque, seigneur: le vin est bon.
Hoc acuit ingenium, u. s. w.

Von einem andern Liede stehe hier die Verdeutschung durch Adolf Laun, der einige der besten Gedichte Basselins in Ton und Sprache ganz vortrefflich wiedergegeben hat:

An seine Nase.

O schöne Nase, deiner Farben Glühen
Und dein Rubinenschein,
Die konnten nur zu solcher Pracht erblühen
Durch viele Anker Wein.

O dicke Nase, wer dich sieht im Glase,
Erlernt erst deinen Werth,
Du bist nicht wie des armen Mannes Nase,
Dess Durst vom Wasser zehrt.

Du gleichst dem Kropf, womit die Puter prangen,
— Selbst wer ein Krösus ist,
Kann einen Schatz, wie du bist, nur erlangen,
In jahrelanger Frist.

Der Becher war der Pinsel, der dich malte,
Die Farbe war der Wein,
Von dem ich trank, bis dein Gewächs erstrahlte
In roter Kirschen Schein.

Den Glanz der Augen trübt das viele Trinken,
Was kümmr' ich mich darum?
Es stärkt den Leib; damit zwei Fenster blinken,
Reiss ich das Haus nicht um.

Villon, Charles d'Orléans und allenfalls auch der bescheidene Basselin waren die letzten Vertreter der mittelalterlichen Naivetät und reinmenschlichen Freude an der Liederdichtung. Ein anderer Dichter des 15. Jahrhunderts, Alain Chartier (1390 bis 1449), hat zwar zu seiner Zeit ein aussergewöhnliches Ansehen genossen, aber schon der Beiname „*Père de l'éloquence*“ charakterisirt seine Dichtungsart. Sein Hauptwerk „*Le livre des quatre dames*“ ist die höchst frostige Erzählung einer Episode der Schlacht bei Azincourt. Im übrigen war er ganz von der Allegoriesucht seines Jahrhunderts befangen.

Mit dem Erblühen der übermächtigen Renaissance und dem Siege des Klassizismus über die nationale Einfachheit ist es auf lange Zeit mit der französischen Lyrik vorbei. Auch die Sprache jener drei Lyriker — am wenigsten noch die von Charles d'Orléans — bezeichnet einen Wendepunkt des französischen Schriftentums: das Altfranzösische mit seiner ursprünglichen Naturwahrheit und rührend ungelenken Kraft verschwindet, aber nicht ohne nachhaltige Einwirkungen auf die zunächst folgenden Werke der Renaissance aufzuweisen. Was Unbehilfliches und Unzulängliches der Sprache anhaftet, wurde abgestreift, — ihre unverwüstliche Frische lebte fort in dem Erben der altfranzösischen Litteratur, dem genialsten Vertreter des mit Gauloiserie getränkten Humanismus: Rabelais.

XVI. Jahrhundert.

10. Kapitel.

François Rabelais.

Rabelais bezeichnet ebenso sehr den Anbruch einer neuen Litteraturperiode für Frankreich wie den des modernen Französisch. Er ist der erste von den grossen Schriftstellern des neuen Zeitalters, der sein Material und die Verarbeitungsweise desselben nicht mehr ausschliesslich den nationalen Hilfsquellen verdankt, sondern mit vollen Händen aus den Schätzen aller Litteraturen, alles Wissens, aller Kultur des zivilisirten Europas schöpft. Rabelais' Werke sind das bedeutsamste Beispiel für die Durchdringung des französischen Nationalgeistes mit dem, was wir heute klassische Bildung nennen, — aber in der Art, dass das Fremde sich als Ornament dem Nationalen unterordnet. Rabelais ist trotz all seines immensen Wissens in griechischer und lateinischer Litteratur und sonstiger allseitiger Bildung doch so ganz Franzose, so hartnäckiger Gaulois, dass er im 16. Jahrhundert, dem Zeitalter der Renaissance, eine einsame Stellung einnimmt. Während bei zahlreichen anderen Schriftstellern jener Periode, auch solchen mit hoher Begabung, das plötzlich ihnen anfliegende fremde Kulturleben die nationale Ursprünglichkeit in Denkart wie in Sprache wesentlich beeinträchtigte, sie zum Teil zu geschmacklosen Nachahmern schlechtverstandener klassischer Muster verführte, blieb Rabelais, diese robust nationale Erscheinung, bei

dem stupendesten antiquarischen Wissen immer derselbe: ein klarer Kopf, ein Bändiger der heimischen Sprache, wie nie Einer vor ihm, der Mann mit der erstaunlichsten, bis zur Raserei sich erregenden Phantasie, der ewig lachende, kecke, witzige Spottvogel, ein Weiser und ein Harlekin zu gleicher Zeit, — „*ce fou si sage*", wie ihn Béranger nannte.

François Rabelais wurde geboren zu Chinon in der Touraine im Jahre — doch schon hier schwanken die Angaben so wesentlich, dass man aus den Jahreszahlen 1483, 1490, 1495 die mittlere als eine Compromissangabe wählen mag. Die erste beglaubigte Kunde von seinem Leben zeigt ihn uns als Mönch des Franziskanerklosters zu Fontenay-le-Comte, wo er durch seine religiöse Selbständigkeit sich der härtesten Strafe aussetzte: lebenslänglichem unterirdischem Klosterkerker. Es gelang ihm, wie auch später in allen ähnlichen Fällen, seinen Feinden zu entgehen; um sich aber für die Zukunft gegen die Wiederholung solcher bedenklichen Zufälle zu schützen, trat er in den Benediktinerorden ein, dessen freiere Regel ihn lockte, und wurde Weltgeistlicher.

Als solcher studirte er in reifem Alter Medizin in Montpellier, wurde als mehr denn 40jähriger Mann Doktor der Medizin, bekleidete eine Stelle als Arzt am Hospital *Hôtel-Dieu* zu Paris, reiste aber plötzlich ohne Urlaub mit dem ihm wohlgewogenen Kardinal Du Bellay im Jahre 1536 nach Rom. Hier wusste er sich vom Papste Paul III. völligen Ablass für seine inzwischen erschienenen Schriften und die darin aufgefundenen Ketzereien zu verschaffen, sodass er ohne sonderliche Furcht nach Paris zurückkehren durfte. Aber die Verfolgungen wegen des irreligiösen Charakters seiner Bücher liessen sein ganzes Leben hindurch nicht nach: fortwährend drohte ihm und seinem Verleger Konfiskation seiner Werke, Anklage und Scheiterhaufen wegen Ketzerei, oder Verbannung. Die aalglatte Gewandtheit, mit der sich Rabelais, allerdings gestützt auf zahlreiche einflussreiche Gönner, aus allen Fährlichkeiten herauszuwinden verstand, so dass er schliesslich in Ruhe und behaglichem Lebensgenuss als Pfarrer von Meudon bei Paris seine wechselvolle Laufbahn beenden konnte, ist nur eine der vielen Ausserordentlichkeiten, an denen jener ungezogenste Liebling der Musen

— wenn auch nicht der Grazien — so überreich war. Sieht man, wie um dieselbe Zeit, in der Rabelais' Schriften erschienen und gegen ihn Prozess auf Prozess deswegen angestrengt wurde, die namhaftesten Gelehrten und Dichter Frankreichs der Wut der Klerisei zum Opfer fielen, auf dem Scheiterhaufen endigten oder sich durch die Flucht dem Schlimmsten entziehen mussten, — wie da Rabelais, zwar gehetzt, aber doch stets als der zuletzt lachende, nach wie vor ein Buch des *Pantagruel* nach dem andern veröffentlicht hat, so wissen wir nicht, was wir mehr bewundern sollen, die litterarische Emsigkeit des Mannes oder seine erstaunliche Weltklugheit. Seine klügste Tat ist jedenfalls die, dass er sich nicht hat verbrennen lassen! Aber vor dem Feuertode hat er immer einen ganz besonderen Respekt gehabt; an der Stelle der Vorrede zum 1. Buch des *Pantagruel*, wo er sein spasshaftes Werk gegen alle möglichen Vorwürfe verteidigt, sagt er vorsorglich:

> „Trouve-moy livre, en quelque langue, en quelque faculté et science que ce soit, qui ayt telles vertus, proprietés et prérogatives, et payeray chopine de trippes. Non, Messieurs, non: il est sans pair, incomparable et sans parragon; je le maintiens jusques au feu, exclusive!“

Ja wohl „exclusive!“ — das hat er stets beobachtet. Auch wo sein Spott am blutigsten, die Schläge seiner Pritsche am schallendsten und sein höhnendes Lachen am gellendsten, — überall weiss Maître Rabelais sich im letzten Augenblick durch einen kecken Scherz aus der Schlinge zu ziehen und den vollen Eindruck eines kühnen Wortes wieder oberflächlich zu verwischen. Rabelais ist nichts weniger als consequent in seiner ingrimmigen Satire, er hat bei aller Herbigkeit doch etwas Versöhnliches, zumal da er alles mit lautem Gelächter vorträgt. Die letzten Consequenzen seiner Angriffe zog er niemals, — dazu nahm er wohl die Dinge nicht tief und ernst genug. Sich litterarisch zu erhitzen für oder gegen eine Sache, das war nicht François Rabelais' Art. Überhaupt kann Niemand, der des Pfarrers von Meudon Werke und Leben kennt, sich ihn in einer tragischen Stimmung oder Lage vorstellen, — es geht einfach nicht. Baco von Verulam, welcher Rabelais „the great jester of France“, Frankreichs grossen Spötter, nannte, hat die richtigste Charakteristik des seltenen Mannes geliefert. Aber diesem grossen Spötter gelingen andrerseits so

glückliche Wendungen wie die schöne Stelle, in der er das Wesen der Gottheit dahin definirt (*Pantagruel*, IV. Buch, 48. Kapitel): „*Cette sphere intellectuale de laquelle en tous lieux est le centre et n' a en lieu aucun circonference, que nous appellons Dieu.*“

Abgesehen von einigen medicinischen Fachschriften und gelehrten Abhandlungen ist Rabelais' einzige grosse litterarische Tat das eine Buch von Gargantua und die vier Bücher von dessen Sohn Pantagruel. Das erste Buch wurde im Jahre 1535 veröffentlicht; das älteste jetzt vorhandene Exemplar trägt die Jahreszahl 1542. Der Titel lautet:

„*La vie treshorrificque du Grand Gargantua Pere de Pantagruel. Jadis composee par M. Alcofribas, abstracteur de Quinte Essence. Livre plein de Pantagruelisme.*“

Es ist das originellste Stück der ganzen langen Gargantua-Pantagruelade, — zwar von einer dem Gegenstand entsprechenden übermenschlichen Ungeschlachtheit, aber überall von einem so erschütternden Humor, einer so welt- und menschenvergessenden tollen Laune, dass selbst aus den 4 Büchern des *Pantagruel* weniges jenem ersten Buche an die Seite zu stellen ist. Der Inhalt ist die Geschichte von der Geburt, der Erziehung und den Heldentaten des Riesenjünglings Gargantua, Sohnes des Riesen Grandgousier. Von dem Augenblick seiner Geburt an bis zum Schluss des 1. Buches — ein einziges ununterbrochenes Delirium von grobkörnigem Scherz, treffendem Witz, gigantischen Belustigungen. Dabei eine gewisse studirte Naivetät und grossäugige Harmlosigkeit, die den Leser nach den allerbedenklichsten Ausschreitungen des Humors ganz unschuldig ansieht und sich wundert, dass er sich vielleicht verletzt fühlen könnte.

Hier als Probe die berühmte Stelle, in welcher der Riesensohn Gargantua, der sich in Paris studirenshalber aufhält, von dem Sophisten Janotus de Bragmardo in wohlgesetzter Rede gebeten wird, die vom Turm der Notre-Dame zu Paris heruntergenommenen und seiner Stute umgehangenen Glocken freundlichst wiederzugeben. Der Sophist hat allen Anlass, sich in seiner Rede anzustrengen, denn die Universität hat ihm für den glücklichen Erfolg derselben ein Quantum Würste und ein Paar neue Hosen versprochen:

La harangue de maistre Janotus de Bragmardo, faicte à Gargantua pour recouvrer les cloches.

Ehen, hen, hen! *Mna dies*, Monsieur, *mna dies. Et vobis,* Messieurs! Il ne seroyt que bon que nous rendissiez noz cloches, car elles nous font bien besoing. Hen, hen, hasch! Nous en avions bien aultresfoys refusé de bon argent de ceulx de Londres en Cahors, sy avions nous de ceulx de Bourdeaulx en Brye, qui les vouloient achapter pour la substantificque qualité de la complexion elementaire qui est intronificquée en la terresterité de leur nature quidditative pour extraneizer les halotz et les turbines suz nos vignes, vrayement non pas nostres, mais d'icy auprès. Car si nous perdons le piot, nous perdons tout, et sens et loy. Si vous nous les rendez à ma requeste, je y guaigneray six pans de saulcices et une bonne paire de chausses, que me feront grand bien à mes jambes, ou ilz ne me tiendront pas promesse. Ho par Dieu, *Domine,* une pair de chausses est bon, *et vir sapiens non abhorrebit eam.* Ha, ha, il n'a pas pair de chausses qui veult. Je le sçay bien quant est de moy. Avisez, *Domine*: il y a dixhuyt jours que je suis a matagraboliser ceste belle harangue. *Reddite quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus.*

Par ma foy, *Domine*, si vous voulez souper avecques moy *in camera,* par le corps Dieu *charitatis, nos faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum et ego habet bon vino.* Mais de bon vin on ne peult faire maulvais latin.

Or sus, *de parte Dei date nobis clochas nostras.* Tenez, je vous donne de par la Faculté ung *Sermones de Utino,* que *utinam* vous nous baillez nos cloches. *Vultis etiam pardonos?* (Ablässe). *Per deum vos habebitis et nihil payabitis.*

O Monsieur *Domine, clochidonnaminor nobis.* Dea, *est bonum urbis.* Tout le monde s'en sert. Si vostre jument s'en trouve bien, aussi faict nostre Faculté, *quae comparata est jumentis insipientibus, et similis facta est eis, psalmo nescio quo,* si l'avoys je bien quotté en mon paperat, — hen, hen, ehen, hasch!

Ça, je vous prouve que me les doibvez bailler. *Ego sic argumentor: Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas. Ergo* gluc, ha, ha, ha! C'est parlé ça! Il est *in tertio primae* en *Darii**) ou ailleurs. Par mon ame, j'ay veu le temps, que je faisois diables de arguer. Mais de present je ne fais plus que rêver. Et ne me fault plus dorenavant que bon vin, bon lit, le dos au feu, le ventre à table et escuelle bien profonde.

Hay, *Domine,* je vous pry *in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, Amen,* — que vous rendez nos cloches: et Dieu vous garde de mal, et nostre Dame de santé, *qui vivit et regnat par omnia secula seculorum, Amen.* Hen, hasch, ehasch, grenhenhasch!

Verum enim vero quando quidem dubio procul Edepol quoniam ita certe meus Deus fidus, une ville sans cloches est comme un aveugle sans baston, un asne sans cropiere, et une vache sans cymbales. Jusques à ce que nous les ayez rendues, nous ne cesserons de crier après vous comme un aveugle qui a perdu son baston, de braisler comme un asne sans cropiere, et de bramer comme une vache sans cymbale. — —

*) Ausdrücke für logische Formeln.

Zum Glück hat Gargantua schon vorher beschlossen, den Parisern ihre kostbaren Glocken wiederzugeben, sodass der Sophist als erfolgreicher Redner zurückkehren kann.

Gewisse Kapitel im „*Gargantua*“ sind über alles Maass unanständig, sodass auch nur eine Angabe der Überschriften unmöglich wird. Aber das muss vorweg über die moralische Seite in Rabelais' Schriften gesagt werden: mag er auch fortwährend weit über die Grenzen des schriftstellerisch und allgemein künstlerisch Erlaubten hinausgehen, mag er sich im widerwärtigen und scheusslichen Unflat behaglich ergehen, — lasziv wird er nie; nie legt er es darauf an, den Leser sinnlich zu erhitzen, seine Phantasie mit beliebig weiter auszumalenden Bildern zu beschäftigen. Er wendet stets und ohne jeden Skrupel das anstössigste Wort der Sprache für die betreffende anstössige Sache an, er schwelgt oft geradezu in dem Vocabularium der Gemeinheit, viele Kapitel im „*Gargantua*“ wie im „*Pantagruel*“ sind vollständig erschöpfende Wörterbücher der Pornographie, wie es deren in dem weiten Gebiet selbst der französischen Litteratur keine reichhaltigeren giebt, — aber er schmunzelt nicht dazu, er benutzt solche Stellen nicht zu einem andern Zweck als zu dem: die rohen Menschen und rohen Situationen treu zu schildern. Rabelais ist der indezenteste französische Schriftsteller, seine Werke sind undenkbar in den Händen einer Frau oder der Jugend, ja auf die Dauer, in grossen Absätzen vorgenommen, wird die Lektüre seines Buches selbst bärtigen Männern physisch unangenehm; aber noch einmal: lasziv und im eigentlichen Sinne unmoralisch ist er so wenig, wie irgend ein anderer grosser Schriftsteller.

Solche Stellen, wie die am Schlusse des Buches „Gargantua“, wo in sieben Kapiteln hintereinander keine grobe Unanständigkeit sich findet, gehören zu den seltenen in Rabelais Werken. Die Erbauung, Einrichtung und Ordensregel der Ideal-Abtei Thelema ist überhaupt einer der glänzendst gelungenen Teile des *Gargantua-Pantagruel.* Die schöne Inschrift über den Toren der Abtei:

Fay ce que vouldras!
Tu was dir beliebt!

ist so recht das letzte Wort der Rabelaisischen Lebensweisheit; und damit man es nicht für den Ausdruck der zügellosen Ausschweifung halte, fügt er weise hinzu:

„Denn freie Menschen von edler Geburt, guten Kenntnissen und in achtbarer Gesellschaft aufgewachsen tragen von Natur einen Instinct und Stachel in sich, tugendhaft zu handeln und das Laster zu fliehen, welchen Instinct man **Ehre** nennt. Wenn aber Gewalt und Zwang sie niederdrücken und knechten, so wird dieser freie und edle Hang zur Tugend in die Begierde verwandelt werden, das Joch der Dienstbarkeit abzuschütteln und zu zerbrechen. Denn immer treibt es uns, das Verbotene zu thun, und wir streben nach dem, was uns vorenthalten wird. — —*)

„*Gargantua*“ erregte in ganz Frankreich ungeheueres Aufsehen. Es entspricht wohl vollkommen der Wahrheit, wenn Rabelais in der jokosen Vorrede zum „*Pantagruel*“ bemerkt, dass vom „*Gargantua*“ in zwei Monaten mehr Exemplare verkauft worden seien als von der Bibel in neun Jahren. — Der „*Pantagruel*“, dessen Rahmen ein ungleich weiterer geworden, kommt zwar an Frische nicht ganz dem „*Gargantua*“ gleich, aber ein eigentliches Erlahmen merkt man auch in ihm nicht, trotz der Zahl von vier Bänden, die in längeren Zwischenräumen einander folgten. Der letzte Band erschien erst nach dem Tode Rabelais'. Im „*Gargantua*“ packt uns mehr die Neuheit des Stils und des Stoffes im Ganzen, wir kommen nicht recht zur Kritik vor lauter entsetztem Erstaunen über diese ungeschlachten Phantasiesprünge. Dagegen im „*Pantagruel*“, namentlich in dessen erstem und viertem Buch, herrscht eine viel amüsantere Gruppirung der Personen, es treten solche unvergessliche Typen auf wie Panurg und Bruder Johann, die Satire wird vielseitiger oder vielmehr weltumfassender, denn es giebt wohl kaum irgend eine menschliche Institution oder ein Vorurteil, gegen welches nicht die lustige Bande von Pantagruels Begleitern ihre gesalzenen und gepfefferten Spässe schleudert. Nie zuvor ward ein solches Feuerwerk der Satire in der Litteratur gesehen; auch Aristophanes hat **das** nicht gewagt, was Rabelais gewagt hat: nicht nur findet sich bei Aristophanes mehr Scheu

*) Wir zitiren nach der neusten deutschen Ausgabe von Rabelais' „Gargantua und Pantagruel“ von F. A. **Gelbke** (Leipzig 1880, 2 Bände). War schon die erste moderne deutsche Uebersetzung von **Regis** eine sehr anerkennenswerte Leistung, so verdient diese neue Verdeutschung uneingeschränktes Lob. Es ist nicht zu viel gesagt, in Anbetracht der kolossalen Schwierigkeiten, die sich jeder Uebersetzung Rabelais' in den Weg stellen, wenn wir die deutsche Ausgabe des „Gargantua und Pantagruel“ für das grösste Meisterwerk der neueren Uebersetzungskunst erklären.

vor gewissen sakrosankten Dingen und Menschen, sondern auch in der Sprache überschreitet er, bei aller Ausgelassenheit, nie gewisse Grenzen der Wohlanständigkeit; er nennt zwar die Dinge meist auch beim rechten Namen, aber nur wenn er damit einen komischen Effekt erzielen kann. Rabelais dagegen treibt mit dem derben Wort offenbaren Missbrauch, weniger davon wäre oft weit mehr für die Wirkung. Aber gegen Rabelais mit dem Vorwurf der Übertreibung zu Felde zu ziehen, wäre dennoch nicht gerecht; er stellt sich eben von Anfang an auf ein der menschlichen Kritik völlig entrücktes Gebiet: seine Grandgousier, Gargantua, Pantagruel sind keine Normalmenschen, ja nicht einmal Normalriesen; alles, was sie tun, ist grottesk, halb aberwitzig, incommensurabel, — und wenn das, was sie sagen, meist ganz verständig klingt, so trägt das nur dazu bei, die komische Wirkung des Gegensatzes zu erhöhen. Und was sollte der Vorwurf der Übertreibung z. B. gegen die Figur des Panurg ausrichten? Nicht Maass noch Ziel kennt Rabelais gerade in der Schilderung dieser personifizirten lasterhaften Drolligkeit, und doch ist Panurg eigentlich noch der lebensmöglichste Mensch des ganzen Werkes, — er, von dem der Verfasser sagt (II. Buch, Kapitel 16):

„Panurg war von mittlerer Statur, nicht zu gross und nicht zu klein, hatte eine Adlernase, die wie ein Rasirmesser gebogen war, und zählte damals etwa 35 Jahre: ein Kerl, so fein, dass er sich wie ein bleierner Dolch vergolden liess, von gewandten Manieren, nur etwas zu sehr aufs weibliche Geschlecht erpicht und von Natur mit einer Krankheit behaftet, von der es damals hiess:

„Geldmangel, aller Leiden grösstes du!"

Indessen hatte er dreiundsechzig verschiedene Arten, sich davon zu kuriren, von denen „Stibitzen" noch die anständigste und am meisten angewandte war. Dabei war er boshafter Streiche voll, ein Gauner, Säufer, Bummler, Nachtschwärmer, wie es nur einen in Paris gab:

„Im Übrigen der allerbeste Mensch."

Gegen Gerichtsdiener und Scharwächter hatte er immer etwas in petto.

Der Streich, den dieser „im übrigen allerbeste Mensch" dem Hammeltreiber spielte, indem er einen seiner Hämmel über Bord warf, dem dann die andern wohlgemut folgten, ist noch die harmloseste seiner Eulenspiegeleien. Einige Familien-Ähnlichkeit mit dem deutschen Till und mit den Helden der spanischen Schelmenromane hat Panurg unverkennbar. Auch der Sganarelle Molières

gehört entfernt zur Vetterschaft jenes lustigen Begleiters des Pantagruel.

Rabelais' „*Gargantua* und *Pantagruel*" sind unklassifizirbar. Allenfalls könnte man sie der satirischen Dichtung zuschreiben, denn die Verspottung von Menschen und Dingen füllt allerdings den grössten Teil des Buches. Gleichzeitig entfaltet aber Rabelais eine solche Gelehrsamkeit und Belesenheit, dass er eine Art von Encyklopädie des gesamten Wissens der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liefert. Kaum ein Gebiet, auf dem er nicht zu Hause: über Medizin, Astronomie, Theologie, Physik und Chemie, kurz über alle Zweige menschlichen Wissens und Aberglaubens seiner Zeit ist er aufs genaueste unterrichtet. Oft freilich wirkt diese Verschwendung und Aufdringlichkeit des Wissens belästigend und macht die Lektüre unnütz schwierig. Etwas von der Pedanterie und dem Wissensdünkel, den er so ergötzlich satirisch geisselt, besitzt Rabelais selber, wie er auch in seinem Stil manchen der Fehler zeigt, die er z. B. durch die oben angeführte Rede des Pariser Sophisten und die mit latinisirtem Französisch reichlich durchsetzte Rede des Studenten aus dem Limousin (II. Buch, 6. Kapitel) lächerlich macht. Seine Sprache wimmelt von lateinischen und griechischen Fremdwörtern; dicht neben der flottesten kernfranzösischen Wendung macht ein gelehrt klingender Neologismus bedenklicher Art sich breit; von künstlerischem Takt hierin so wenig wie in der ganzen stilistischen Gestaltung eine Spur. Aber trotz alledem ist die Kraft der Phantasie bei Rabelais so unwiderstehlich anziehend, dass man sich nach einiger Mühe in dem sprachlichen Urwald zurechtfindet. Zum genaueren Verständnis ist allerdings ein spezielles Rabelais-Wörterbuch unumgänglich nötig, welches denn auch der besten Ausgabe angehängt ist.*)

Rabelais' Satire verschont, wie gesagt, Nichts und Niemand. Am häufigsten richtet sie sich gegen die Einrichtungen der katholischen Kirche, namentlich gegen Papsttum, Klosterwesen, Ablasstreiben u. s. w. Aber auch die andern Übelstände seiner Zeit, die Unwissenheit und den Formalismus der damaligen Heilkunde, die Verschleppung

*) Oeuvres de Rabelais, herausgegeben von Pierre Jannet. 7 Bände. Paris 1873.

im Gerichtsverfahren, die Zungendrescherei der Anwälte, die Bestechlichkeit und Bornirtheit der Richter, die verkehrte Erziehungsart, die Misshandlung der Muttersprache, kurz alles, was ihn ärgerte, was ihm, dem klaren Kopf und Menschenfreunde, wie ein Hemmschuh des Fortschrittes erschien, — alles zieht er ans Tageslicht, zeigt er in seiner ganzen Lächerlichkeit und Gemeinschädlichkeit den Lesern gesunden Verstandes und geht dann mit einer Pirouette sogleich zu einer andern menschlichen Dummheit über. Nirgends macht sich eine dickaufgetragene Moral lästig geltend; es kommt ihm im Grunde auch mehr darauf an, zu ergötzen, als zu bessern. Die Menschen lachen zu machen, das schien ihm die edelste Aufgabe eines Schriftstellers. Sein gereimtes Vorwort zum „*Gargantua*“ spricht sich darüber unzweideutig aus:

Aux lecteurs.

Amys lecteurs qui ce livre lisez,
Despouillez-vous de toute affection,
Et le lisant ne vous scandalisez:
Il ne contient ne mal ne infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, si non en cas de rire;
Aultre argument ne peut mon cueur elire,
Voyant le dueil qui vous mine et consomme:
Mieulx est de ris que de larmes escrire,
Pource que rire est le propre de l'homme.

Er kannte seine Franzosen sehr gut, um zu wissen, dass bei ihnen nichts so vernichtend wirkte wie eine kräftige Lache.

Die erhitzten Streitereien zwischen Katholiken und Protestanten mit ihrem endlosen Wust von Pamphlets und dogmatischen Subtilitäten hatte das Volk in seinen gebildeteren Kreisen herzlich satt; mit pathetischen Ausführungen war ihm nicht mehr beizukommen; aber solche unter dem Schein der harmlosen Spassmacherei ausgeteilten scharfen Hiebe — die verstand es und belachte es.

Am regelmässigsten kehrt bei Rabelais die Verspottung der Bibel wieder, aber wohlgemerkt nicht ihres eigentlichen Inhalts, sondern nur der äusseren Form, namentlich im Alten Testament. Die Stammtafeln in den Büchern Mosis, aber auch die Genealogie Christi in den Evangelien wird durch die Genealogie Pantagruels arg parodirt:

— „welcher zeugete Antöcus, — welcher zeugete Porus, gegen den Alexander der Grosse kämpfte, — welcher zeugete Gabbara, der das Umdiewettesaufen zuerst erfand, — — welcher zeugete Morgan, der zuerst mit einer Brille aut der Nase knöchelte, welcher zeugete Fracassus, welcher zeugete Schnappapp, der das Räuchern der Ochsenzungen im Schornstein erfand, denn bis dahin ass man sie nur eingesalzen wie die Schinken, — — welcher zeugete Grandgousier, welcher zeugete Gargantua, welcher zeugete Pantagruel, meinen hohen Gebieter."

Ebenso müssen die Zahlenangaben der Bibel herhalten; wenn Gargantua die Pariser elendiglich ersäuft, so vergisst Rabelais nicht, uns genau anzugeben, dass da starben: „260 418 Menschen, ohne die Frauen und kleinen Kinder." — Bei der Erzählung vom Bau der Abtei Thelema hat er offenbar seinen Scherz getrieben mit der Beschreibung des ersten Tempelbaues in Jerusalem. Aber niemals wagt er sich an das Dogmatische des Christentums; vor Gott, Christus und den Heiligen (wenigstens den meisten) hat er schuldigen Respekt, den er auch bei seinen ungeheuerlichsten Spöttereien nicht bei Seite setzt. Durch diese Achtung aber vor dem Heiligen der christlichen Religion glaubt er sich die völlige Freiheit erkauft zu haben, über alle äusserlichen Einrichtungen der christlichen Kirche die ganze Fülle seines Hohnes uneingeschränkt ergiessen zu können. Was Rabelais in der Verspottung des Papsttums und der Klöster sich erlaubt, ist an Bosheit der Satire nie wieder erreicht worden. Übrigens kommt auch der Protestantismus nicht ganz glimpflich bei ihm weg: die Beschreibung der Insel „Papefiguière" („*Pantagruel*, III. Buch, Kap. 45 ff.) verfährt mit ihm wenig respektvoll; es wird ihm ziemlich unverblümt vorgeworfen, dass er das Joch des Papsttums nur abgeschüttelt habe, um sich sogleich ein anderes aufzuladen: das der Fürsten.

Wir lassen zwei Stellen folgen, welche von der Art der Rabelaisischen Satire ein annäherndes Bild geben.

„*Pantagruel*", IV. Buch, 8. Kapitel.

Wie schwer es hielt, dass der Papagei uns gezeigt ward.

Wie an den beiden vergangenen Tagen, so dauerten dieselben Festivitäten und Schmausereien auch am dritten fort. An diesem sprach Pantagruel den dringenden Wunsch aus, den Papagei zu sehen; aber der Aedituus meinte, das würde so leicht nicht sein. „Wie?" sagte Pantagruel, „trägt er Plutons Helm auf dem Kopf oder den Ring des Gyges an den Klauen oder ein Chamäleon im Busen, dass er sich vor den Augen der Welt unsichtbar machen kann?" — „Das nicht," sagte der Aedituus, „aber er ist ein bischen schwer sichtbar von Natur. Übrigens werde ich Befehl geben, dass

man ihn euch zeigen soll, wenn es angeht.“ Damit verliess er uns, während wir weiter tafelten. Nach Verlauf einer Viertelstunde kam er zurück und sagte uns, dass der Papagei jetzt gerade sichtbar sei. Leise und schweigend führte er uns zu dem Käfig hin, wo er, umgeben von zwei kleinen Kardingeien und sechs grossen, dicken Episkopogeien, ganz zusammengekauert dasass. Panurg betrachtete seine Gestalt, seine Bewegungen und seine Haltung mit grosser Neugierde. Plötzlich rief er mit lauter Stimme: „Pest! das Tier scheint mir ein Simpel zu sein.“ — „Ums Himmelswillen,“ sagte der Aedituus, „sprecht leise, er hat Ohren, wie Michael von Mantiscono weise bemerkt hat.“ — „Hat ein Simpel keine?“ fragte Panurg. — „Liebe Leute, wenn er solche gotteslästerliche Reden hört, so seid ihr verloren. Seht ihr in seinem Käfig den Napf da? Aus dem werden Blitze, Donner, Unwetter, Teufel und Sturm fahren, die euch, wie man die Hand umdreht, hundert Fuss tief in die Erde hineinschlagen.“ — „Da ist Schmausen und Zechen doch besser,“ sagte Bruder Johann. — „Aber,“ sagte Pantagruel, „lass doch den Papagei ein bischen singen, ich möchte gern seinen Schlag hören.“ — „Er singt nur an bestimmten Tagen,“ sagte der Aedituus, „und frisst auch nur zu bestimmten Stunden.“ — „Das kann ich von mir nicht behaupten,“ sagte Panurg; „mir sind, was das anbetrifft, alle Stunden gleich. Kommt nun und lasst uns ordentlich trinken.“ — „Da sprecht ihr einmal ein vernünftiges Wort,“ sagte der Aedituus, „und wenn ihr bei solcher Rede bleibt, so werdet ihr kein Ketzer werden. Ich bin ganz eurer Meinung.“

Ehe wir zu unserer Schmauserei zurückgingen, sahen wir in einer dichten Laube einen alten Episkopogei mit grünem Kopf, der dort in Gesellschaft eines Suffrageien und dreier niedlicher Onokratalen dasass und schnarchte. Neben ihm sass eine allerliebste Abbagine und sang so lieblich, dass wir ganz Ohr waren, um keinen Ton von ihrem Gesang zu verlieren. — „Diese schöne Abbagine,“ sagte Panurg, „singt sich die Kehle heiser, und der Rüpel von einem Episkopogeien schnarcht dazu. Wart', du Satan, ich werde dich gleich mit singen lehren.“ Damit läutete er die Glocke, die über dem Käfig hing; aber wie stark er auch läutete, der Episkopogei schnarchte tapfer weiter und sang nicht. „Bei Gott, du alte Blasebalgschnauze,“ sagte Panurg, „ich habe noch ein anderes Mittel, dich zum Singen zu bringen.“ Nahm also einen grossen Stein, um nach ihm zu werfen; aber der Aedituus rief: „Menschenkind! wirf, schlage, töte, massakrire meinetwegen alle Könige und Fürsten der Welt, verrate, vergifte sie, verjage die Engel aus dem Himmelreich, und der Papagei wird dir's vergeben; aber diese heiligen Vögel rühre nicht an, wenn dir dein Leben, Wohlsein und Gedeihen, wenn das deiner lebenden und toten Anverwandten und Freunde dir lieb ist. Wahrlich, ihre Kinder würden dafür noch büssen müssen. Denk' an den Napf!“ — „Also ist es besser, wir schmausen und zechen,“ sagte Panurg. — „Er hat Recht, Herr Aedituus,“ sagte Bruder Johann, „sobald wir diese verdammten Vögel zu sehen bekommen, fangen wir immer gleich zu lästern an; leeren wir dagegen eure Flaschen und Kannen, so loben und preisen wir Gott. Kommt also und lasst uns trinken! Ach, trinken — was für ein schönes Wort!“

„*Pantagruel*“, III. Buch, 53. Kapitel.

Wie durch die Kraft der Dekretalen das französische Gold gar geschickt nach Rom gezogen wird.

Ein Schöppchen wollt' ich spenden,“ sagte Epistemon, „wenn wir die schrecklichen Kapitel: *Execrabilis, De multa, Si plures, De An-*

natis per totum, Nisi essent, Cum ad monasterium, Quod dilectio, Mandatum und etliche andere, die jährlich viermalhunderttausend Dukaten aus Frankreich nach Rom ziehen, hier im Original beisammen hätten. Ist das eine Kleinigkeit?" — „Mir," sagte Homenaz, „scheint das sehr wenig zu sein, wenn man erwägt, dass das allerchristlichste Frankreich die alleinige Nährmutter des römischen Hofes ist. Aber nennt mir ein anderes Buch, gleichviel, ein philosophisches, medizinisches, juristisches, mathematisches, litterarisches, ja (Gott soll mir helfen!) die Heilige Schrift selbst nicht ausgenommen, das so viel herausziehen könnte. Pah, dagegen sind sie alle nichts. Solche goldziehende Kraft besitzt kein zweites, das könnt ihr mir glauben. Dennoch wollen diese verdammten Ketzer es nicht anerkennen und gelten lassen. Aber man muss sie verbrennen, zwicken, zwacken, zersägen, ersäufen, hängen, pfählen, stäupen, zerreissen, ausweiden, köpfen, frikassiren, rösten, in Stücke hauen, kreuzigen, sieden, im Mörser zerstossen, vierteilen, rädern, zerquetschen, braten, diese niederträchtigen dekretalifugen Ketzer, diese Dekretaliciden, die schlechter sind als Homiciden, ja als Parriciden, diese Dekretaliktonen des Teufels. Liebe Leute, ich bitte euch flehentlich, glaubt, denkt, sprecht, schafft und tut nichts anderes als einzig und allein, was in unsern heiligen Dekretalen und ihren Korollarien, den herrlichen Sexten, den herrlichen Klementinen und den herrlichen Extravaganten aufgezeichnet steht. O der göttlichen Bücher! — — Und ich frage euch auf euer Gewissen: wer hat alle diese schönen Orden, mit denen ihr das Christentum, wie das Firmament mit Sternen, geschmückt, geziert, verherrlicht seht, geschaffen, bestätigt und mächtig gemacht? Die göttlichen Dekretalen! Wer hat die frommen Gemeinschaften in den Klöstern, Monasterien und Abteien, ohne deren unablässige Tag- und Nachtgebete die Welt die äusserste Gefahr liefe, in das alte Chaos zurückzusinken, gestiftet, gegründet und befestigt, und wer unterhält, stützt und ernährt sie? Die heiligen Dekretalen. Wer schuf und wer vermehrt noch jetzt so reichlich mit zeitlichen, leiblichen, geistlichen Gütern das allgefeierte, hochberühmte Patrimonium St. Petri? Die heiligen Dekretalen! Wer machte den heiligen Stuhl allzeit bis auf den heutigen Tag so allgemein gefürchtet, dass alle Kaiser, Könige, Potentaten und Herrschaften, mögen sie wollen oder nicht, von ihm abhängig sind, von ihm gekrönt, bestätigt und autorisirt werden, vor ihm sich beugen und den heiligen Pantoffel, dessen Abbild ihr gesehen habt, auf ihren Knieen küssen? Die herrlichen Gottesdekretalen! — — Aber nun sage ich weiter: auch dort in dem seligen Himmelreich, zu dem unseren teueren Dekretalen von Gott die Schlüssel übergeben worden sind, wird er (nämlich wer an sie glaubt) unfehlbar aufgenommen werden. O du guter Gott, den ich anbete und niemals gesehen habe, erschliesse uns aus besonderer Gnade, wenigstens in unserm Todesstündlein, jenen hochgeweihten Hort unserer heiligen Mutter Kirche, dessen Schirmherr, Bewahrer, Schatzmeister, Verwalter und Verteiler du bist. Befiehl, dass uns alsdann die überpflichtigen guten Werke und die Notvergebungen nicht mangeln, damit die Teufel an unseren Seelen nur die Zähne wetzen können, der schreckliche Höllenrachen aber uns nicht verschlinge." — — Hier fing Homenaz an, bitterlich zu weinen, sich vor die Brust zu schlagen und seine gekreuzten Daumen zu küssen. —

Man hat sich an „*Gargantua*" und „*Pantagruel*" mit allen möglichen Deutungsversuchen abgequält, hat in jedem der grottesken Helden Rabelai's ganz bestimmte Personen des 16. Jahrhunderts

wiedererkennen zu sollen geglaubt. Ein besonders scharfsinniger Kommentator, Esmangard, hat Buch für Buch alles historisch erklärt und in jeder Persönlichkeit und Schnurre des wunderlichen Werkes eine tiefe Bedeutung gefunden. Vieles davon mag auf Wahrheit beruhen, das Meiste ist aber wohl überflüssige Erklärungssucht. Rabelais selbst hat sich schon in der Einleitung zum 1. Buch (*Gargantua*) gegen solche spitzfindigen Kommentatoren recht nachdrücklich verwahrt. „Glaubt ihr wirklich", sagte er, „dass Homer, als er seine Ilias und Odyssee dichtete, an all das allegorische Zeug dachte, das Plutarch, Heraklides, Pontikos, Eustathios, Phornutus und Politian da herausgelesen haben? Nun, wenn ihr das glaubt, so seid ihr anderer Meinung als ich. Ich meine, dass Homer an so etwas ebensowenig gedacht hat als Ovid in seinen Metamorphosen an die heiligen Sakramente, wie dies ein verrückter Mönch, ein rechter Schwärmdietrich, zu demonstriren sich eifrig beflissen. — — Glaubt ihr das aber nicht, nun warum solltet ihr es dann bei diesen lustigen und neuen Geschichten nicht ebenso halten, um so mehr als ich, während ich sie diktirte, auch nicht mehr dabei gedacht habe als ihr, die ihr euern Wein gerade so trinkt wie ich. — — Darum müsst ihr alles, was ich tu und sage, immer auf das beste auslegen. Habt Ehrfurcht vor dem käseförmigen Gehirn, das euch alle diese schönen Narrheiten ausheckt, und haltet mich, soviel ihr könnt, immer bei guter Laune."

Schliesslich stehe hier noch das Urteil, welches La Bruyère über Rabelais fällte und womit er der vielseitigen Natur des seltenen Mannes volle Gerechtigkeit hat widerfahren lassen:

„Où Rabelais est mauvais, il passe bien au delà du pire: c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusqu'à l'exquis et à l'excellent; il peut être le mets des plus délicats."

11. Kapitel.

Die klassischen Prosaiker der Renaissance.

Montaigne. — Margarethe von Navarra.

Der Ruhm der französischen Litteratur im 16. Jahrhundert beruht vornehmlich auf der kunstgerechten Ausbildung der Prosa. Die Einflüsse des klassischen Altertums und seiner Litteratur bedurften zu ihrer befruchtenden Wirkung auf die Poesie viel längerer Zeit: die ersten Proben der von klassischen Vorbildern angeregten Dichtung jener Zeit fielen wenig erfreulich aus.

Dagegen hat das Studium der griechischen und römischen Prosaiker auf die Kunstform der französischen Prosa des 16. Jahrhunderts nachhaltig eingewirkt. Freilich haben nicht alle Prosaiker einen so reichen Schatz nationaler Sprachempfindung und Sprachbeherrschung besessen wie Rabelais, dessen Französisch trotz der klassischen Äusserlichkeiten ungefähr so klingt wie die Sprache Villons; aber bei den bedeutenderen Stilisten des 16. Jahrhunderts vollzieht sich bald eine so innige Verschmelzung des französischen Geistes mit der klassischen Form, dass es schwer hält, die beiden in einander aufgegangenen Strömungen zu scheiden.

So schon in den Schriften Calvins (1509—1564), dessen Prosa gegen die des Historikers Commynes — diese glänzendste

des 15. Jahrhunderts — einen erstaunlichen Fortschritt zeigt; noch mehr in den Werken von Ramus (Ramée) (1515—1572), der mit der Scholastik und dem alles freie Geistesleben erdrückenden Aristoteles-Kultus mutige brach. Ramus schrieb nicht mehr ausschliesslich für eine Kaste, für die kleine Zahl der Theologen und Philologen, sondern ihm hat vielleicht zuerst so etwas wie ein grosses Publikum gebildeter Leser vorgeschwebt, — daher die Klarheit seines Stils, und die vergleichsweise Popularität seiner Schriften. An die Stelle der Lektüre des Aristoteles wollte er die des Plato gesetzt sehen, in dessen von Sokrates handelnden Dialogen er ganz besonders das Vorbild der schriftstellerischen Betätigung des gesunden Menschenverstandes erblickte. — Er fiel als ein Opfer seiner Denkfreiheit in der Bartholomäus-Nacht.

Von noch grösserem Einflusse auf die Entwickelung der französischen Prosa wurde Jacques Amyot (1513—1593) durch seine meisterhafte Übersetzung des Plutarch. Sein Werk „*Vies des hommes illustres*“ (nach Plutarchs *Βίοι παράλληλοι*) wurde nicht nur eine der beliebtesten Lektüren bis spät in das 17. Jahrhundert hinein, sondern wirkte auf die Bildung einer kunstmässigen Prosa in jener Zeit wie kein anderes. — Ihm verdankt ausgesprochenermaassen der grösste Prosaiker des 16. Jahrhunderts, Montaigne, seine besten Anregungen; er sagt von ihm: „*Nous autres ignorants étions perdus, si ce livre ne nous eust relevés du bourbier; sa mercy nous osons à cette heure et parler et écrire; c'est nostre bréviaire.*“ — Einige Übertreibung liegt sicher hierin, denn lange vor Amyot hatte die französische Prosa (namentlich bei Froissart und Commynes) aus ihrer eigenen Anlage heraus Lesbares hervorgebracht.

Montaigne.

Michel Eyquem Seigneur de Montaigne (1533—1592) kann als der erste Klassiker Frankreichs bezeichnet werden. Wenn auch die Sprache (und mehr noch die Orthographie) seit jener Zeit wesentliche Änderungen erfahren hat, — der Stil Montaigne's, seine ohne Gesuchtheit originale Ausdrucksart, das ganze Kolorit seines Buches machen es zu einem ewig modernen und mustergültigen.

Wie bei Rabelais so ist auch bei Montaigne der äussere Lebensgang ein Schlüssel zum besseren Verständnis seiner Schreibweise. Montaigne's Leben fiel in die Zeit der grössten Erschütterungen des politischen Lebens, die Frankreich vor der Revolution gesehen. Die religiösen Wirren mit ihrer schauerlichen Katastrophe der Hugenotten-Schlächterei im Jahre 1572, die Kämpfe der Liga gegen Heinrich IV. — nichts störte den vornehmen Epikur in der Ruhe philosophischen Lebensgenusses. Im Jahre 1533 auf Schloss Montaigne im Perigord (Gascogne) geboren, wurde er von einem hochgebildeten Vater ganz im Geiste der Renaissance erzogen, wobei allerdings der grössere Nachdruck auf die Ausbildung im Lateinischen gelegt wurde. Mit sechs Jahren sprach Michel de Montaigne, dem sein Vater einen ausschliesslich lateinisch mit dem Knaben redenden Lehrer gegeben, das Latein Ciceros wie seine Muttersprache. Das fremde Idiom war ihm somit keine äusserlich vorgenommene Bildungsmaske, sondern ein untrennbarer Bestandteil seiner litterarischen Fähigkeit geworden. Dass er es trotz dieser unnatürlichen Spracherziehung zu einer so graziösen Beherrschung des Französischen hat bringen können, ist nicht das wenigst Bewundernswerte an Montaigne. Im öffentlichen Leben hat er sich nur wenig bewegt: eine ihm vom Vater gekaufte Ratstelle am Gerichtshofe zu Perigueux bekleidete er so gut wie ein anderer auch, war aber froh, dieselbe bald aufgeben zu dürfen; immerhin hat er in dieser Stellung tiefe Einblicke in die scheussliche Rechtsverwirrung der französischen Jurisprudenz des Mittelalters, namentlich in die Barbarei der Strafrechtspflege getan, worüber sich in seinem Werke zahlreiche drastische Mitteilungen finden. In den Jahren 1575—1580 lebte er in Paris in einer ziemlich freien Hofstellung, reiste dann in Deutschland und Italien (wo er Tasso im Gefängnis besuchte) und wurde nach seiner Rückkehr zum Maire von Bordeaux gewählt. Er nahm die Wahl an; als er aber später wieder gewählt wurde und zwar gerade zur Zeit eines heftigen Pestausbruchs, lehnte er vorsichtig die Wahl ab: sein Leben einer nicht durchaus zwingenden Verpflichtung wegen aufs Spiel zu setzen, gehörte nicht zu Montaignes philosophischem System. — Besser noch als Rabelais hat er es verstanden, sich durch alle politischen und religiösen Bewegungen ohne eigentliche

Gefährdung hindurchzufinden. Um die Zeit der Bartholomäusnacht lebte er ruhig auf seinem Stammschloss in der Gascogne, zwar bei Katholiken wie Protestanten wegen seiner Parteilosigkeit gleichmässig verdächtig und scheel genug angesehen, aber doch nicht auffallend genug, um einem ernsthafteren Angriff zum Gegenstande zu dienen.

Montaignes Grundzug in Leben wie in Schriften ist die Leidenschaftslosigkeit und Versöhnlichkeit. Nicht dass es ihm gänzlich an pathetischem Schwunge fehlte, — an vielen Stellen seines einzigen Werkes, der „*Essais*“, finden sich sehr energische Wendungen, namentlich wo er auf die schreienden Übelstände im öffentlichen Leben Frankreichs zu sprechen kommt und die Ungerechtigkeiten der Justiz rügt. Aber im allgemeinen herrscht eine abweisende, skeptische Kühle vor, die ihn hindert, zwischen den beiden von ihm mit gleichem Scharfsinn entwickelten Seiten einer Sache entschlossen seine Entscheidung zu treffen. In mancher Beziehung liesse er sich mit Lessing vergleichen, wenn hier der Ort dazu wäre. In seinen „*Essais*“ handelt es sich für ihn nicht in erster — kaum in zweiter — Reihe darum, die Wahrheit zu ergründen: er glaubt gar nicht an eine endgültige Wahrheit, die nur eine Seite der Dinge gelten lässt. Er findet viel grösseres Gefallen daran, seinem Gegenstande alle Seiten abzugewinnen, die sich zu interessantem Geplauder, lehrreichem Exemplifiziren und überraschenden Gegenüberstellungen eignen. Nicht die Wahrheit, sondern einzelne wahre Bemerkungen hat man in ihm zu suchen; an solchen bieten aber seine „*Essais*“ auch eine schier unerschöpfliche Fülle. Dabei eine freundliche Lebensauffassung, ein weiser Egoismus, der dem Nächsten nichts schadet, und ein mässiger Epikurismus, der immer die hellen Seiten des Lebens aufsucht.

Die Beispiele für seine Betrachtungen über alle Gebiete menschlichen Interesses entnimmt er mit Vorliebe dem klassischen Altertum, meist den römischen Schriftstellern, in denen er eine enorme Belesenheit besitzt; den Schlussstein bildet jedoch immer sein eigenes liebes Jch, welches mit seinen reichen Erfahrungen herhalten nuss. Das Ganze bietet sich aber mit solcher Gutmütigkeit und Bescheidenheit, dass es gar nicht unangenehm wirkt, wenn Montaigne fortwährend von sich, seinem Stil, seiner Lebensart,

seiner Erziehung, seinen Zu- und Abneigungen spricht. Er tut das mit einer so franken Offenheit, weit mehr als Rousseau, legt seine geheimsten Triebfedern so schonungslos vor uns bloss, beschönigt nichts, tadelt allerdings auch nichts an sich, — so dass man ihm nie böse werden kann. Seine „*Essais*" sind wesentlich aus jenem heissen Triebe Montaignes zur Selbsterkenntniss hervorgegangen, der ihm den schönen Ausdruck diktirte, er sei „*affamé de se cognoistre*". Sie sind das erste auf tiefer psychologischer Beobachtung beruhende Werk der französischen Litteratur und haben als solches auf alle späteren Moral-Schriftsteller in hohem Grade anregend gewirkt, so auf Rousseau, Voltaire und Diderot. Die „*Essais*" tragen eine ungemein gewinnende Kraft menschlicher Wahrhaftigkeit in sich, obgleich Montaigne es ängstlich vermeidet, sein abschliessendes Wort über irgendetwas zu sagen. Er lässt eben alles gelten, was nur einigermaassen Lebensberechtigung hat. Der oft citirte Wahlspruch seines Leben „*Que sais-je?*" ist der Ausdruck seines mit dem mutigen Urteil zurückhaltenden Skeptizismus. „*Beaucoup savoir apporte occasion de plus douter*" heisst es an einer Stelle seiner *Essais* mit selbstcharakterisirender Offenherzigkeit und — Richtigkeit. Montaigne war nicht der Mann dazu, ein revolutionäres System aufzustellen; ihm ging die Lust am künstlerisch geregelten Plaudern allem dogmatischen Eigensinn vor. Er war weitaus toleranter als die Philosophen des 18. Jahrhunderts; ihm fehlte die Galle. Reformen, selbst die Reformation, liessen ihn ziemlich kalt; ihn ärgerte manches überlebte Alte, ohne dass ihn die Neuerung begeisterte.

Mit der Neigung zum angenehmen Geplauder und der Gleichgültigkeit gegen das Resultat seiner Untersuchungen hängen auch seine zahlreichen Abschweifungen zusammen. Der Inhalt seiner Essais erfüllt oft genug nicht, was die Überschrift versprach. Auch sind die zahlreichen lateinischen Citate heute nicht mehr nach Jedermanns Geschmack. Aber man merkt, die Kenntnis der Litteratur des Altertums war bei ihm zu litterarischem Fleisch und Blut geworden, und sie giebt sich so ohne pedantische Gespreiztheit, dass man sich auch an diese kleine Schattenseite seiner Darstellung gewöhnt.

Die „*Essais*" erschienen im Jahre 1580, sorgfältig von ihm

selbst herausgegeben. Bis zu seinem Tode waren 5 Auflagen veröffentlicht. Von der Vielseitigkeit des Inhalts mögen einige Überschriften ein annäherndes Bild geben:

„Comme l'âme décharge ses passions sur des objets faux, quand les vrais lui défaillent". — „Des menteurs". — „De la peur". — „Que philosopher c'est apprendre à mourir". — „Du pédantisme". — „De l'institution des enfants". — „De l'amitié". — „Des Canibales". — „De l'usage de se vêtir". — „De l'incertitude de nostre jugement", — „De la vanité des paroles". — „De l'âge". — „Des mauvais moyens employés à bonne fin". — „De la liberté de conscience". — „De la ressemblance des enfants aux pères". — „De la cruauté". — „De la vanité", etc. etc.

Er hat selbst die Anspruchslosigkeit seines Buches betont, indem er es nicht als eine Sammlung von Orakeln bezeichnete, sondern einzig die Ehrlichkeit aller darin vorgetragenen Meinungen hervorhob. „*C'est icy un livre de bonne foy, lecteur*", sagt er in der Einleitung. Über seinen eigenen Stil urteilt er mit merkwürdiger Objektivität:

„un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné, que véhément et brusque, plutôt difficile qu'ennuyeux, éloigné de l'affectation, déréglé, décousu et hardi."

Und von dem Inhalt der „*Essais*" heist es in der Einleitung „*Au lecteur*":

„Je veux qu'on my voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif." — —

Und nun einige Proben aus den „*Essais*":

Buch II, Kapitel 10.

Des livres.

Je ne fais point de doute qu'il ne m'advienne souvent de parler de choses qui sont mieux traitées chez les maîtres du métier, et plus véritablement. C'est ici purement l'essai de mes facultés naturelles, et nullement des acquises; et qui me surprendra d'ignorance, il ne fera rien contre moi; car à peine répondrais-je à autrui de mes discours qui ne m'en réponds point à moi ni n'en suis satisfait. Qui sera en cherche de science, si la pêche où elle se loge; il n'est rien de quoi je fasse moins de profession. Ce sont ci mes fantasies, par lesquelles je ne tache point à donner à cognoistre les choses, mais moi; elles me seront à l'adventure cognues un jour, ou l'ont autrefois été, selon que la fortune m'a pu porter sur les lieux, où elles étaient éclaircies, mais il ne m'en souvient plus; et si je suis homme de quelque leçon, je suis homme de nulle retention. Ainsi je ne pleuvis aucune certitude, si ce n'est de faire cognoistre

jusques à quel point monte, pour cette heure, la cognoissance que j'en ai. Qu'on ne s'attende pas aux matières, mais à la façon que j'y donne. — — Je veux qu'on voie mon pas naturel et ordinaire, ainsi détraqué qu'il est. Je me laisse aller comme je me trouve. — Je souhaiterais avoir plus parfaite intelligence des choses, mais je ne la veux pas acheter si cher qu'elle coûte. Mon dessein est de passer doucement, et non pas laborieusement, ce qui me reste de vie; il n'est rien pour quoi je me veuille rompre la tête, non pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle soit.

Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honnête amusement; ou si j'étudie, je ne cherche que la science qui traite de la cognoissance de moi-même, et qui m'instruise a bien mourir et à bien vivre.

Has meus ad metas sudet oportet equus. Les difficultés, si j'en rencontre en lisant, je n'en ronge pas mes ongles; je les laisse là, après leur avoir fait une charge ou deux. Si je m'y plantais, je m'y perdrais, et le temps; car j'ai un esprit primesautier: ce que je ne vois de la première charge, je le vois moins en m'y obstinant. — —

— — Quant à Cicero, les ouvrages qui me peuvent servir chez lui à mon dessein, ce sont-ceux qui traitent de la philosophie, signamment morale. Mais à confesser hardiement la vérité (car puisqu'on a franchi les barrières de l'impudence, il n'y a plus de bride), sa façon d'écrire me semble ennuyeuse, car ses préfaces, definitions, partitions, etymologies consument la plus part de son ouvrage; ce qu'il y a de vif et de mouelle est étouffé par ses longueries d'apprêts. — Je veux des discours qui donnent la première charge dans le plus fort du doute, — les siens languissent autour du pot. — — Je ne veux pas qu'on s'emploie à me rendre attentif, et qu'on me crie cinquante fois: „Or oyez!" à la mode de nos hérauts, — ce sont autant de paroles perdues pour moi; j'y viens tout préparé du logis. Il ne me faut point d'alleichement ni de sauce; je mange bien la viande toute crue, et au lieu de m'aiguiser l'appétit par ces préparatoires et avant-jeux, on me le lasse et affadit. — — Je vois volontiers les épîtres *ad Atticum,* non seulement parce qu'elles contiennent une tresample instruction de l'histoire et affaires de son temps, mais beaucoup plus pour y découvrir ses humeurs privées: car j'ai une singulière curiosité, comme j'ai dit ailleurs, de cognoistre l'âme et les naïfs jugements de mes auteurs. — — —

Buch III, Kapitel 13.

De l'expérience.

„— — J'ai vu en Allemagne que Luther a laissé autant de divisions et d'altercations sur le doute de ses opinions et plus, qu'il n'en émut sur les Ecritures saintes. Notre contestation est verbale*): je demande que c'est que Nature, Volupté, Cercle et Substitution; la question est de paroles et se paye de même. Une pierre est: un corps; mais qui presserait: „Et corps — qu'est-ce!" — Substance; — „et substance, quoi?" — et ainsi de suite, acculerait enfin le respondant au bout de son calepin. On échange un mot pour un autre mot, et souvent plus incogneu. — — Pour satisfaire à un doute, ils m'en donnent trois, c'est la tête de Hydra. — —

*) Aller Streit ist ein Wortstreit!

— — Puisque les loix éthiques qui regardent le devoir particulier de chacun en soi sont si difficiles à dresser, comme nous voyons qu'elles sont, — ce n'est pas merveille, si celles qui gouvernent tant de particuliers le sont davantage. Considérez la forme de cette justice qui nous régit, — c'est un vrai témoignage de l'humaine imbécillité: tant il y a de contradiction et d'erreur! — — Combien ai-je vu de condamnations plus crimineuses que le crime! — — Nul juge n'a encore, Dieu merci! parlé à moi comme juge pour quelque cause que ce soit, ou mienne ou tierce, ou criminelle ou civile; nulle prison m'a reçu, non pas seulement pour m'y promener; l'imagination m'en rend la vue, même du dehors, déplaisante. Je suis si affamé après la liberté que qui me deffendrait l'accès de quelque coin des Indes, j'en vivrais aucunement (ziemlich) plus mal à mon aise, et tant que je trouverai terre ou air ouvert ailleurs, je ne croupirai en lieu où il me faille cacher. — — Toute ma petite prudence, en ces guerres civiles où nous sommes, s'employe à ce qu'elles n'interrompent ma liberté d'aller et venir. Or les loix se maintiennent en crédit non parce qu'elles sont justes, mais parce qu'elles sont loix; c'est le fondement mystique de leur autorité, elles n'en ont point d'aultre, — qui bien leur sert. Elles sont souvent faites par des sots, plus souvent par des gents qui, en haine d'égualité, ont faulte d'équité; mais toujours par des hommes, auteurs vains et irrésolus. Il n'est rien si lourdement et largement faultier que les loix, ni si ordinairement. Quiconque leur obéit parce qu'elles sont justes, ne leur obéit pas justement par où il doit. Les nôtres françaises prêtent aucunement la main, par leur déréglement et déformité, au désordre et corruption qui se voit en leur dispensation et exécution. — — —

Marguerite Königin von Navarra.

Die in den *Fabliaux* des 12.—14. Jahrhunderts sich bekundende Lust an der kurzen, drastischen Erzählung in Versen ist der französischen Litteratur nie verloren gegangen. Immer wieder fand sich eine geschickte Hand, welche die Strömung jener ungenirten Volksdichtung in ein künstliches Bett zu leiten wusste. Im 16. Jahrhundert leistete eine erlauchte Dame dasselbe, was im 17ten Lafontaine für die Auferweckung des gallischen Erzählungstones getan, nur dass sie die poetische Form verschmähte.

Marguerite d'Angoulême (1492—1549), Königin von Navarra, Herzogin von Alençon et de Berry, die einzige Schwester des Königs Franz I., hat die zahlreichen Stoffe aus alten Fabliaux und sonstigen Quellen, welche schon Boccaccio für sein Dekameron hatten dienen müssen, in neuer Fassung behandelt und uns in ihrem *Heptameron* eine der besten Leistungen der Prosa des Renaissance-Jahrhunderts hinterlassen.

Das „*Heptameron des Nouvelles de très haute et très illustre Princesse Marguerite d'Angoulême Reine de Navarre*“, wie der volle

Titel lautet, ist in offenbarer Nachahmung des *Decamerone* von Boccaccio geschrieben. Es war ursprünglich auch als „*Decameron*“ beabsichtigt, ist aber unvollendet geblieben und führt seinen jetzigen Namen, weil nur der siebente Erzählungstag vollständig ausgefüllt wurde; vom achten liegen noch zwei Erzählungen vor, sodass das *Heptameron* im ganzen 2 Geschichten oder „Novellen“ umfasst.

Die begabte Schwester Franz I. besitzt zwar nicht annähernd die Kraft des Ausdrucks und die hinreissende Gewalt des Stils, durch welche Montaigne das 16. Jahrhundert zur Wiege der Prosa-Meisterschaft der Franzosen gemacht hat; aber sie schreibt ein leicht dahin gleitendes und angenehm ins Ohr fallendes Französisch, weiss sehr hübsch zu charakterisiren und ist die erste in Frankreich, welche eine inhaltlich ziemlich bedenkliche Geschichte durch die Form vortragsfähig zu machen verstand. Die *Lais* der Marie de France waren bei weitem nicht so anstössig wie die von der Königin von Navarra behaglich erzählten Skandalgeschichten.

Für die Zeitgenossen und namentlich für die eingeweihte Hofgesellschaft müssen die Novellen Margarethens noch von weit höherem Reiz gewesen sein als für uns: die meisten derselben beruhen nämlich auf Korridorgeheimnissen und Boudoirbegebenheiten des französischen Hofes Franz I. oder andrer europäischer Höfe. Dennoch weicht ihr Inhalt nicht wesentlich ab von dem der altfranzösischen Schwänke, wie denn überhaupt auf dem Gebiet der erotischen Erzählung in Frankreich eine gewisse Stoffarmut stets geherrscht hat: dieselben naturalistisch-frivolen Motive wiederholen sich von Jahrhundert zu Jahrhundert; selbst Lafontaine hat aus dem Eigenen so gut wie nichts hinzugetan, sondern sich auf die courfähige Gestaltung der Form beschränkt. Dass viele der Novellen der Königin das lockere Leben der damaligen Geistlichkeit zum Gegenstand der Satire machen, zeigt uns, bis wie hoch hinauf die mit den Bestrebungen der Hugenotten sympathisirenden Kreise reichten.

Der Rahmen des *Heptameron* ist dem des *Decamerone* von Boccaccio nachgeahmt; auch dort sind es Herren und Damen, die durch einen widerwärtigen Zufall zum Zusammenbleiben gezwungen sich der Langweile der Situation durch gegenseitiges Geschichtenerzählen zu entziehen suchen. Damit aber bei den sehr

kurzgeschürzten Novellen die Moral und die Religion nicht vergessen werde, lässt Königin Margarethe jeden Tag mit dem Anhören der Messe und sonstigen frommen Übungen beginnen und endet auch jede Geschichte mit einer erbaulichen moralischen Nutzanwendung, die sich manchmal recht verwunderlich ausnimmt nach der vorangegangenen kaum zweideutigen Erzählung. Die Sprache der Novellen ist übrigens, wie sich das bei der Stellung und dem Geschlecht der Verfasserin von selbst versteht, eine verhältnismässig dezente; sie vermeidet nicht nur die derben Ausdrücke für die derbe Sache, sondern hüllt auch die Erzählung in den halbdurchsichtigen Schleier einer gewissen conventionellen Wohlanständigkeit. Die Erzählungen der Königin von Navarra sind weder so frivol noch so — unterhaltend wie die des *Decamerone*; auch ist das Französische jener Zeit noch durchaus nicht so graziös wie das Italienische Boccaccio's. Aber die Novellen des *Heptameron* werden als bedeutendste Probe der Erzählungssprache des 16. Jahrhunderts und auch wegen der Stellung der Verfasserin stets ihren Leserkreis finden.

Die bei aller Weltfröhlichkeit religiöse Grundstimmung der vornehmen Schriftstellerin hat sich gleichfalls litterarischen Ausdruck verschafft, aber unter den Versen und „Moralitäten", die sie geschrieben, ist nichts, was nur im geringsten Beachtung verdient. Ihr eigentliches Gebiet ist das der zierlichen Prosa-Erzählung; wo sie dasselbe verlässt, wird sie unlesbar. Allenfalls zu nennen wäre ihre kurze „Farce": „*Le malade*", in der ein Totkranker nach Erschöpfung aller nutzlosen Mittel durch Befolgung des Rates der frommen „Chambrière", zu Gott zu beten, sofort angesichts des verdutzten Arztes kurirt wird.

An dieser Stelle sei noch auf ein etwa 50 Jahre älteres Werk ähnlichen Inhalts wie im *Heptameron* verwiesen: „*Les cent nouvelles nouvelles*", — ein gewöhnlich Antoine de la Sale zugeschriebenes, jedoch sicher von verschiedenen Verfassern herrührendes Buch. Auch in dieser Sammlung erotischer Novellen ist Vieles zeitgenössischen Hofbegebenheiten nacherzählt, Vieles aus dem gemeinsamen Quellenschatz Boccaccio's und andrer Erotiker: den altfranzösischen Fabliaux, entnommen. Inhalt wie Sprache der

„hundert neuen Novellen“ ist viel cynischer als im *Heptameron*, aber an Geschicklichkeit der Fabelführung übertrifft die ältere Sammlung das Buch der Königin von Navarra.

Kulturgeschichtlich äusserst wertvoll, auch nicht ohne eine gewisse litterarische Gewandtheit, dagegen von unerreichter Gemeinheit sind die Memoirenwerke des Pierre de Bourdeilles, Seigneur de Brantôme (1527—1614). Namentlich sein Buch „*Les Dames galantes*“ ist ein Hexenkessel der unsagbarsten Scheusslichkeiten, dabei mit dem behaglichen Lächeln des Hofmannes geschrieben, der die vornehmen Heldinnen seiner aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erlogenen Skandalgeschichten für durchaus korrekt hält, von ihnen nie anders spricht als mit dem Prädikat „*noble et vertueuse dame*“ und so ziemlich alles, was an den Höfen seiner Könige Nichtswürdiges und Gemeines passirt, für standesgemäss und darum erlaubt hält.

12. Kapitel.

Die Satire.

Satire Ménippée. — Mathurin Regnier.

Das 16. Jahrhundert mit seinem unaufhörlichen Parteihader, der bis zum erbittersten Bürgerkriege führte, war die fruchtbare Wiege des politischen Pamphlets und der politischen Satire. Noch sind nicht all die Kampfschriften jener Zeit gesammelt, aber aus dem, was bekannt ist, ergiebt sich eine ganz enorme Geschicklichkeit und Rücksichtslosigkeit in der Verunglimpfung des Gegners, gepaart mit jenem scharfen Blick für dessen Lächerlichkeiten, der in Frankreich von da ab eine so wichtige Rolle in der Publizistik spielen sollte. Der früh entwickelte fliegende Buchhandel, namentlich in Paris, begünstigte das Aufblühen einer bis dahin unbekannten, nur auf die Wirkung des Tages berechneten Litteratur. Natürlich entbehrt das meiste aus jener Zeit des höheren litterarischen Interesses, so gross auch der Wert jener Flugschriften für das historische Verständnis der Zeit der Hugenottenverfolgung und der Kämpfe der „Liga“ sein mag. Die Sprache ist in fast allen politischen Pamphlets des 16. Jahrhunderts eine maasslos heftige; sie wird kaum von den grässlichsten Wutausbrüchen der Presse während der französischen Revolution übertroffen. Und zwar leisteten Protestanten wie Katholiken in ihrem Wetteifer der

wechselseitigen Herabwürdigung ziemlich gleichartige Ungeheuerlichkeiten. Selbstverständlich blieb diese Pamphletlitteratur vor nichts stehen, auch nicht vor dem königlichen Namen. Eine jener Brandschriften trägt den Titel: „*Vie et faits notables de Henri de Valois* (Heinrich III.) *tout au long, sans en rien requérir, où sont contenues les trahisons, perfidies, sacrilèges, exactions, cruautés et hontes de cet hypocrite et apostat.*" — Selbst die Greuel der Bartholomäusnacht fanden ihre publizistischen Lobredner, welche sie nannten: „einen heilsamen Aderlass", worauf die Protestanten, soweit sie es ungestraft noch wagen konnten, die entsprechende Antwort nicht schuldig blieben.

Es ist begreiflich, dass die Verfasser der meisten Pamphlets unbekannt zu bleiben wünschten. Von der bedeutendsten politischen Streitschrift jener Zeit aber kennen wir die Verfasser, denn es waren ihrer sieben, welche zusammen die berühmte

Satire Ménippée,

die glänzendste politische Komödie jener Zeit, geschrieben. Ihre Namen verdienen genannt zu werden: Louis Leroy, von dem der Plan der Satire ausging, ein Kaplan des Connétable von Bourbon, — Passerat und Durand, zwei Dichter, — Gillot, Pithou, Rapin und Chrestien, Rechtsgelehrte und Professoren. Den Namen erhielt die „*Satire Ménippée*" von der „Satira Menippea" des römischen Satirikers Varro, der seinerseits den griechischen Satiriker und Schüler des Diogenes Menippus sich zum Muster genommen. Sie war die schlagendste Antwort auf die Umtriebe der fanatischen Liga gegen Heinrich (den IV.) von Navarra, den einzig erbberechtigten Tronfolger, und zugleich eine litterarische Vernichtung der gegnerischen Pamphletschreiber. Die Verfasser der *Satire Ménippée* waren nicht etwa Hugenotten, sondern patriotische, friedliebende Katholiken, welche von dem Treiben der Liga die Verlängerung der Bürgerkriege ins Unendliche und die schliessliche Auslieferung Frankreichs an Spanien befürchteten. Da aber die Liguisten den „Hugenotten" Heinrich von Navarra vornehmlich wegen seines ketzerischen Bekenntnisses bekämpften, so musste die „*Satire Ménippée*" sich auch gegen die Umtriebe des päpstlichen Stuhles in der französischen Erbfolgefrage wenden.

Und das hat sie mit einer Schärfe und einem so schneidenden Spott getan, dass mit Recht behauptet wird, die *Satire Ménippée* habe dem Könige Heinrich IV. reichlich so viel zur Geltendmachung seines Anrechts auf den französischen Tron genützt, wie die siegreiche Schlacht bei Ivry.

Die politische Lage Frankreichs zur Zeit der Entstehung der *Satire Ménippée* war kurz diese. Heinrich III. war von dem fanatischen Mönch Clément ermordet worden. Um die Tronfolge stritten Heinrich von Navarra, „der Bearner", kraft des Familienerbrechts, welches ihm wegen seiner Ketzerei rundweg abgeleugnet wurde, — und die Herzöge von Guise. Nebenher suchte Philipp II. von Spanien den französischen Tron für seine Tochter zu erkaufen und wurde hierin vom Papste unterstützt. Eine Einberufung der Landstände (*États Généraux*) blieb ohne Erfolg. Die Verhandlungen nun dieser Versammlung nahm die „*Satire Ménippée*" zum Gegenstand und wusste ihnen durch eine unwiderstehliche Komik und andrerseits auch durch einen bis dahin in solcher Wärme nie gehörten patriotischen Ernst so sehr das Gepräge der Vaterlandsverräterei und des elenden Imtrübenfischens aufzudrücken, dass die Stimmung der gebildeteren Kreise einen bedeutenden Umschwung zu Gunsten Heinrichs von Navarra erfuhr. Die „*Satire Ménippée*" ist auch insofern sehr beachtenswert, als sie die erste bewusste politische Regung des gebildeten Bürgerstandes gegen die egoistischen Bestrebungen einer Kaste, des höheren Adels litterarisch bekundet. Die Pamphlets der katholischen Liga gingen wesentlich aus von den Adligen oder deren Soldschreibern, — die *Satire Ménippée* war das Werk der Pariser Bourgeoisie, des „Tiers État". Das merkt man, ganz abgesehen von der Stellung der Verfasser, an dem räumlichen und sachlichen Übergewicht, welches die „*Harangue de Monsieur d'Aubray, pour le tiers de l'Estat*" auf der fingirten Versammlung über alle andern Reden hat, und an dem gesunden Menschenverstand und dem warmen Vaterlandsgefühl dieser vortrefflichen Rede.

Die Inszenirung ist eine sehr einfache. In einem Vorspiel „*La Vertu du Catholicon*" preist ein spanischer und ein lothringischer Quacksalber (die komischen Vertreter der beiden katholischen Prätendenten) die Wirksamkeit des „Catholicon" an, einer

wundertätigen Salbe, deren Resultate von dem Spanier in zwanzig Artikeln in allen möglichen Sprachen dem im Louvre-Hof versammelten schaulustigen Publikum mitgeteilt werden. Von der Kühnheit der Sprache dieses Vorspiels einige Proben:

Article III.

Qu'un Roy casannier s'amuse à affiner ceste drogue en son Escurial, qu'il escrive un mot en Flandres au père Ignace cacheté de Catholicon, il luy trouvera homme lequel (*salva conscientia*) assassinera son ennemy qu'il n'avait pu vaincre par armes en vingt ans.

Article III.

Si ce Roy se propose d'asseurer ses estats à ses enfans après sa mort, et d'envahir le Royaume d'autruy à petits fraiz, qu'il en escrive un mot à Mendoza son ambassadeur ou au Pere Commolet, et qu'au bas de sa lettre il escrive avec dell' *Higuiero dell' infierno**): „*Yo el Rey*" **), ils luy fourniront un religieux apostat, qui s'en ira souz beausemblant, comme un Judas, assassiner de sang froid un grand Roy de France, son beau frere, au milieu de son camp, sans craindre Dieu ny les hommes; ils feront plus, ils canoniseront ce meurtrier et mettront ce Judas au dessus de Sainct Pierre, et baptiseront ce prodigieux et horrible forfait du nom de „coup du Ciel", dont les parrains seront Cardinaux, Légats et Primas.

Ähnliche schöne Dinge werden auch von dem lothringischen Quacksalber seinem ,,Catholicon" nachgerühmt.

Sodann folgt die Eröffnung der „Generalstaaten" selber, die Beschreibung ihres feierlichen Aufzuges, der allerdings den Nebentitel der *Satire Ménippée* rechtfertigt: ,,*Abrégé de la Farce des Estats de la Ligue convoquez à Paris au dixiesme Janvier* 1593". — Der Hauptspass in den nun vor sich gehenden Verhandlungen liegt darin, dass die Redner der Liga durch eine verborgene Zauberkraft des Sitzungssaales gezwungen werden, so ziemlich das Gegenteil dessen zu sagen, was sie eigentlich, gleissnerisch ihre wahren Absichten verheimlichend, vorbringen wollten. Die Rede des Kardinals de Pelvé mit ihrem Küchenlatein ist von den Reden der Liguisten die amüsanteste. Endlich nimmt der Vertreter des Bürgerstandes D'Aubray das Wort und hält eine Rede, wie sie die Herren von der Liga nicht erwartet hatten. Hier einige Stellen aus diesem kleinen Meisterstück der Beredsamkeit des 16. Jahrhunderts:

Il est desormais temps de nous apercevoir que le faux *Catholicon d'Espagne* est une drogue qui prend les gens par le nez. — — Il

*) Schlechtes Spanisch für „Feigenbaum der Hölle", andrer Ausdruck für „Catholicon".

**) „Ich, der König", Unterschriftenformel der spanischen Könige.

faut confesser que nous sommes pris à ce coup, plus serfs, et plus esclaves, que les Chrestiens en Turquie et les Juifs en Avignon. Nous n'avons plus de volonté ny de voix au chapitre. Nous n'avons plus rien de propre, que nous puissions dire: cela est mien; tout est à vous, Messieurs, qui nous tenez le pied sur la gorge, et qui remplissez nos maisons de garnisons. Nos privileges et franchises anciennes sont à vau l'eau; nostre hostel de ville que j'ay vu estre l'asseuré refuge du secours des Roys en leurs urgentes affaires, est à la boucherie; nostre cour de Parlement est nulle, nostre Sorbonne est au bourdel, et l'université devenue sauvage. Mais l'extrémité de nos misères est, qu'entre tant de malheurs et de nécessités, il ne nous est pas permis de nous plaindre, ni demander secours, et faut qu'ayants la mort entre les dents, nous disions que nous nous portons bien et que sommes trop heureux d'estre malheureux, pour si bonne cause. O Paris qui n'es plus Paris, mais une spelunque de bestes farouches, une citadelle d'Espagnols, Wallons et Napolitains, un asyle et seure retraite de voleurs, meurtriers et assassinateurs; ne veux-tu jamais te ressentir de ta dignité et de souvenir qui tu as esté, au pris de ce que tu es? Ne veux-tu jamais te guerir de ceste frenesie, qui pour un legitime et gracieux Roy t'a engendré cinquante roytelets et cinquante tyrans? Te voilà aux fers, te voilà en l'inquisition d'Espagne, plus intolérable mille fois et plus dure à supporter aux esprits nés libres et francs, comme sont les François, que les plus cruelles morts, dont les Espagnols se sçauroient adviser. — —

— — Où sont les Princes du sang qui ont toujours esté personnes sacrées, comme les colonnes et appuis de la couronne et monarchie Françoise? Où sont les pairs de France qui devroyent estre icy les premiers pour ouvrir et honnorer les Estats? Tous ces noms ne sont plus que noms de faquins, dont on fait littière aux chevaux d'Espagne et de Lorraine. Où est la majesté et gravité du Parlement, jadis tuteur des Roys et médiateur entre le peuple et le prince? Vous l'avez mené en triomphe à la Bastille et trainé l'autorité et la justice captive plus insolemment et plus honteusement que n'eussent faict les Turcs. Vous avez chassé les meilleurs et n'avez retenu que la racaille, passionnée ou de bas courage; encore parmy ceux qui ont demeuré, vous ne voulez pas souffrir que quatre ou cinq dient ce qu'ils pensent, et les menacez de leur donner un billet, comme à des hérétiques. Et neantmoins vous voulez qu'on croye que ce que vous en faictes n'est que pour la conservation de la religion de l'Estat! — —

Die Rede D'Aubray's schliesst mit einem Spottgedicht auf die Lothringischen Tronprätendenten, die Herzöge von Guise, welche sich etwas darauf zu gute taten, dass sie angeblich direkt von Karl dem Grossen abstammten:

Retournez en vos pays,
Trop au nostre estes hais,
Et comprenez de Charlemagne
Aux lisières d'Allemagne.

Prouvez y par vos romans
Que venez des Charlomans,
Les bonnes gens après boire
Quelque chose en pourroient croire.
J'ay dit!

Die Wirkung dieser Rede, die länger als alle andern zusammen währt, ist eine niederschmetternde, — „es dauerte lange, ehe man auch nur zu husten oder zu spucken wagte", bis ein Spanier sich aus der Betäubung aufrafft und schreit: „*Todos los materemos estos Vellachos*" (Wir werden diese Wälschen alle in die Pfanne hauen). Aber wie hier die Generalstaaten nach dieser fingirten Rede unverrichteter Sache von dannen gehen, so hat in Wahrheit die *Satire Ménippée* der ohnehin wackligen Sache der Liguisten den letzten Stoss gegeben. „*Il faut les tuer par le rire*" war in Frankreich von jeher die beste Losung im Kampfe gegen übermächtige Gegner.

Erschienen ist die *Satire Ménippée* im Jahre 1593 anonym. Selbst eine uns vorliegende Ausgabe von 1649 weist noch nicht den Namen der Verfasser auf. Die Rede D'Aubray's rührt aber nachweislich von *Pierre Pithou* her.

Mathurin Regnier.

Boileau, selbst Verfertiger sogenannter Satiren, schrieb über diesen bedeutendsten poetischen Satiriker des 16. Jahrhunderts die süsssauren Verse:

De ces maîtres savans*) disciple ingénieux,
Regnier seul parmi nous formé sur leurs modèles
Dans son vieux style encore a des grâces nouvelles.
Heureux, si ses discours, craints du chaste lecteur,
Ne se sentaient des lieux où fréquentait l'auteur,
Et si, du son hardi de ses rimes cyniques,
Il n'alarmait souvent les oreilles pudiques.
(„Art poétique" II, 169.)

Hiernach könnte man meinen, Regnier habe in seinen Satiren den grössten Cynismus walten lassen und dadurch die bekanntlich sehr keuschen Ohren der Leser des Mätressenjahrhunderts in Frankreich arg vergewaltigt. Ganz abgesehen von der Unwahrheit jenes gegen Regnier erhobenen Vorwurfs ist es auch ein recht kindliches Verlangen gerade an den Satiriker, er solle die Uebel-

*) Nämlich der klassischen Satiriker des Altertums.

stände, die er schildert, mit Handschuhen anfassen. Das hat Boileau als Satiriker allerdings gethan, — aber seine Satiren sind darum auch alles andere, nur keine Satiren.

Was dagegen den Vorwurf des lockeren Lebenswandels gegen Regnier anlangt, so trifft der einigermaassen zu, geht uns hier aber nicht sonderlich viel an; die meisten andern Dichter des 16. Jahrhunderts haben ebenfalls kein übermässig tugendhaftes Leben geführt, ohnedass ihre Gedichte darum schlechter geworden wären.

Mathurin Regnier wurde in Chartres im Jahre 1573 geboren und von den Eltern früh zum geistlichen Stande bestimmt. Im Jahre 1604 erhielt er ein bescheidenes Canonicat und starb in ziemlicher Armut nach einem sehr unstäten Leben in Rouen im Jahre 1613, gerade in dem Augenblick wo eine Pension des Königs und eine gutdotirte Pfründe ihm die Aussicht auf einen behaglichen Lebensgenuss eröffneten und endlich seinen bescheidenen Wunsch erfüllen zu wollen schienen:

Un simple bénéfice et quelque peu de nom.

Was das Letztere anbetrifft, so genoss er es schon bei seinem Leben in reichem Maasse. Kein sehr origineller Geist und in seinen Satiren unverhohlen Horaz nachahmend, hat er doch die fremde Form so anmutig mit französischem Geist zu erfüllen gewusst, dass gerade Kenner der horazischen Satiren Regniers Nachahmungen mit Wohlgefallen lesen werden. So ist z. B. die VIII. Satire, welche die Aufdringlichkeit eines faden Schwätzers von Stande schildert, einer bekannten reizenden Satire von Horaz (Buch I Satire 9) nachgeahmt, aber durchaus nicht sklavisch und vor allem gänzlich modern und parisisch umgestaltet.

Regniers Satire hat nichts von der Unerbittlichkeit und dem dichterischen Zorn der grossen römischen Satiriker; keine Ader von Juvenal oder Persius in seinen ebenmässig hinfliessenden glatten Versen, in denen er sich an der Oberfläche der Dinge hält. Sich für oder gegen eine Sache zu erhitzen, ist gar nicht Regniers Art, — in dem Punkte gleicht er Montaigne. Darum liegt der Reiz seiner Dichtungen auch überwiegend in der auffallend reinen und schon sehr an die Sprachvollendung des 17. Jahrhunderts erinnernden Form. Ein einziges Mal erhebt sich Regniers Satire zur grossen Kunst: in der „*Macette*“

betitelten Satire XIII, wohl der zuletzgeschriebenen unter den 17, die wir von ihm haben. Sie bezeichnet den Höhepunkt seines Könnens und ist zugleich die einzige, welche einen ganz bestimmten, allgemeingefährlichen Charakter: die auf ihre alten Tage äusserlich fromm gewordene Hofdirne als Verführerin der bürgerlichen weiblichen Tugend, mit ätzenden Farben schildert. Zunächst die Zeichnung der altgewordenen Courtisane:

Lasse, dis-je, et non soule, enfin s'est retirée
Et n'a plus autre objet que la voute etherée.
Elle qui n'eust, avant que plorer son delict,
Autre ciel pour object que le ciel de son lict,
A changé de courage et, confitte en detresse,
Imite avec ses pleurs la saincte pecheresse;
Donnant des sainctes loix à son affection,
Elle a mis son amour à la dévotion.
Sans art elle s'habille et, simple en contenance,
Son teint mortifié presche la continence.
Clergesse, elle fait jà la leçon aux prescheurs:
Elle lit sainct Bernard, le Guide des Pescheurs,
Les Méditations de la mère Thérèse. — —
Loin du monde elle fait sa demeure et son giste;
Son oeil tout pénitent ne pleure qu'eau beniste;
En fin c'est un exemple, en ce siècle tortu,
D'amour, de charité, d'honneur et de vertu.
Pour béate partout le peuple la renomme,
Et la Gazette mesme a déjà dit à Rome,
La voyant aymer Dieu et la chair maistriser,
Qu'on n'attend que sa mort pour la canoniser.

Der Dichter belauscht nun eine Unterredung zwischen dieser sonderbaren „Heiligen" und einem jungen schönen Mädchen, welches jene zu ihrem eigenen früheren Lasterleben zu überreden sucht, dabei stets Worte der Religion im Munde führend. Die Szene erinnert in vielen Wendungen an die berühmte Unterhaltung zwischen Tartüffe und Elmire bei Molière, und es steht ausser Zweifel, dass der grosse Lustspieldichter unter dem Eindruck von Reminiszenzen aus Regniers „*Macette*" die Glanzstelle seiner Komödie geschrieben.

Hören wir den weiblichen Tartüffe des 16. Jahrhunderts:

„— — C'est pour quoy, desguisant les bouillons de mon âme,
D'un long habit de cendre enveloppant ma flame,
Je cache mon dessein, aux plaisirs adonné.

Le péché que l'on cache est demi pardonné.*)
La faute seulement ne gist en la deffence:
Le scandale et l'opprobre est cause de l'offence;
Pourveu qu'on ne le sçache, il n'importe comment.
Qui peut dire que non, ne pèche nullement.
Puis, la bonté du ciel nos offences surpasse:
Pourveu qu'on se confesse, on a tousjours sa grace.

Endlich wirft sie jede Maske ab und spricht mit der ganzen Schamlosigkeit des wohlerfahrenen Lasters:

Prenez à toutes mains, ma fille, et vous souvienne,
Que le gain a bon goust, de quelque endroit qu'il vienne.
Estimez vos amans selon le revenu:
Qui donnera le plus qu'il soit le mieux venu.
Laissez la mine à part, prenez garde à la somme.
Riche vilain vaut mieux que pauvre gentil-homme.
Je ne juge, pour moy, les gens sur ce qu'ils sont,
Mais selon le profit et le bien qu'ils me font.
Quand l'argent est meslé, l'on ne peut reconnoistre
Celuy du serviteur d'avec celuy du maistre. — —

Auch in den anderen Satiren Regniers finden sich wohl hier und da einzelne „schöne Stellen"; aber die eigentliche satirische Schärfe fehlt ihnen, sie enthalten angenehmes Geplauder über diess und jenes, teilen auch zuweilen kleine Nadelstiche aus, kommen indes über ein leichtes Hautritzen nicht hinweg. Aber der Dichter entschädigt für den Mangel an Tiefe durch die einschmeichelnde Geschmeidigkeit der Versbehandlung; der Alexandriner ist unter seinen Händen zum ersten Mal zu einem modulationsfähigen Instrument geworden; die Cäsur wird von ihm so geschickt gehandhabt, dass er darin den grossen Leistungen des klassischen 17. Jahrhunderts kaum nachsteht. Dabei das Vorwalten der subjektivsten Persönlichkeit, die sich mit dem Publikum ganz direkt unterhält. So z. B. in der hübschen Schilderung der Wahl seines Lebensberufs:

Et bien que, jeune enfant, mon père me tansast,
Et de verges souvent mes chansons menaçast,
Me disant de despit et bouffy de colère:
„Badin, quitte ces vers, et que penses-tu faire?
La muse est inutile; et si ton oncle**) a sceu

*) Bei Molière: „Et ce n'est point pécher que pécher en silence."
**) Der Dichter Desportes.

S'avancer par cet art, tu t'y verras deceu. — —
Penses-tu que le luth et la lyre des poëtes
S'accorde d'harmonie avecques les trompettes,
Les fiffres, les tambours, le canon et le fer,
Concert extravaguant des musiques d'enfer?
Laisse donc ce mestier, et sage, prens le soin
De t'acquerir un art qui te serve au besoin.“ —

Als Vorläufer der Ausbildung der französischen Poesiesprache zur klassischen Mustergültigkeit wird Regnier stets seinen ehrenvollen Rang behaupten. An Energie der Empfindung übertrifft die *Satire Ménippée* seine Satiren ebenso sehr wie an drastischem Witz.

Die Anspruchslosigkeit seines Lebens und Wirkens hat er in der von ihm selbst verfassten Grabschrift bekundet:

J'ay vescu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
A la bonne loy naturelle.
Et si m'estonne fort, pourquoy
La mort osa songer à moy,
Qui ne songeay jamais à elle.

13. Kapitel.

Die Lyrik des 16. Jahrhunderts.

Clément Marot. — Louise Labé.

Zwei Strömungen sind in der lyrischen Poesie des 16. Jahrhunderts ohne Zwang deutlich zu unterscheiden: die naive, französisch-nationale, sich an die Tradition des Volksliedes und der älteren Lyriker anlehnende, — und die bewusstermassen auf die Nachahmung des klassischen Altertums ausgehende. Das Urteil der Nachwelt hat über die litterarische Bedeutung jener beiden Strömungen endgültig entschieden: sie erblickt in den Bestrebungen der um jeden Preis gräcisirenden und latinisirenden Poeten des 16. Jahrhunderts nur einen interessanten, aber misslungenen Versuch, die Sprache und poetische Denkart einer ganzen Nation in fremde Bahnen zu lenken, und lässt als bleibende Bereicherung des nationalen Litteraturschatzes nur die wenigen Dichter des 16. Jahrhunderts gelten, welche wirkliche, nicht erlogene Empfindungen in natürlichen Formen zum Gegenstande ihrer Dichtungen machten.

Der fruchtbarste Dichter der naiven Richtung des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zur pseudo-klassischen ist Clément Marot. Vor und neben ihm sind ausser Louise Labé allenfalls noch

sein Vater Jean Marot (1463—1523) und Mellin de St. Gellais (1491—1558) zu nennen. Die beiden letzteren kommen aber höchstens für die Geschichte der Litteratur, nicht für den Genuss derselben in Betracht.

Clément Marot (1495—1544) hat sich so ziemlich auf allen Gebieten der leichteren Poesie versucht. Die vier Bände seiner sämtlichen Werke*) enthalten Eklogen, Episteln, gereimte Dialoge, Elegien, Balladen, Lieder, Rondeaux, Grabschriften, Trauerlieder (*Complaintes*), Epigramme, und ausserdem metrische Übersetzungen. Irgend ein Werk grösseren Umfanges hat er nicht hinterlassen. Er war aber der für lange Zeit unerreichte Meister der leichten, tändelnden Poesie, wie sie am Hofe Franz I. und der Margarethe von Navarra durchaus angebracht war. Seine angenehme, zierliche Diktion hat einem ganzen Dichtungsgenre den Namen gegeben: mit „Marotismus“ bezeichneten die Franzosen lange die oberflächliche, gefällig ins Ohr klingende, keine tiefen Leidenschaften verratende oder erweckende Manier in der Poesie, welche seit Marots Vorgange bis zum Ende des 18. Jahrhunderts stets ihre Vertreter gefunden.

Marot stand als Page im Dienste der Königin Margarethe von Navarra, der Verfasserin des *Heptameron*, in deren Anmut und hohe Geistesbildung der junge Dichter sich so weit verliebte, wie er schicklicherweise durfte. Die Überlieferung von einem innigeren Verhältnis zwischen der Königin und dem armen Dichter-Pagen ist gewiss falsch, wenngleich mehrere Gedichte Marots für eine tiefere Leidenschaft wenigstens seinerseits sprechen. Aber aus den Gedichten des 16. Jahrhunderts auf persönliche Verhältnisse zu schliessen, wäre eine ganz verkehrte Methode: in keinem Jahrhundert gedieh die poetische Lüge und inhaltlose Phrase so vortrefflich wie in jenem, und wollten wir die endlosen Liebesklagen und Triumphhymnen der Dichter der Renaissance alle für Wahrheit nehmen, so kämen wir bei Vielen in die grösste Verlegenheit.

Clément Marot stammte aus Cahors, kam aber frühzeitig nach Paris und veröffentlichte vor dem 20. Jahre seine erste Dichtung:

*) Paris 187[illegible], herausgegeben von Pierre Jannet.

„*Le temple de Cupidon*“, die ihm Franz I. Gunst verschaffte. In diesem Erstlingswerk, welches sich an die Traditionen des *Roman de la Rose* und der Gedichte des Herzogs Charles d'Orléans anlehnt, herrscht noch eine frostige Allegorie vor; aber schon bricht hier und da ein gewisser Spott über diesen veralteten poetischen Apparat hervor. Man merkt, der heitere Dichter des Renaissance-Zeitalters glaubte im Herzen nicht mehr an die Dunstgebilde „*Beau Parler*“, „*Bon Rapport*“, „*Bien Servir*“ u, s. w., welche Guillaume de Lorris mit solcher Innigkeit geschildert hatte. An die Stelle der Allegorie setzte Marot, dem Zuge des klassischen Zeitalters folgend, die griechische Mythologie; aber auch ihr hat er sich immer nur aus Konvention gebeugt: sein gesunder poetischer Sinn, sein nüchternes Franzosentum schützte ihn auch hierin vor den Übertreibungen, denen die Schule Ronsards später rettungslos anheimfallen sollte.

Die Gunst des Königs hat übrigens Marot nicht davor bewahrt, während seines ganzen Lebens gleich Rabelais, aufs wütendste von der bigotten Klerisei verfolgt zu werden. Zwar hat Franz I. von ihm das Schlimmste abgewendet, ihn zweimal sogar aus dem Gefängnis befreit, in welches ihn Anklagen der frommen Sorbonne gebracht; aber am Ende sah sich der Dichter dennoch gezwungen, in Turin ein Asyl vor den ewigen Plackereien zu suchen, nachdem man ihn in Genf mit derselben gehässigen Kleinlichkeit verfolgt hatte.

Am meisten Aehnlichkeit hatte er mit seinem Lieblingsdichter Villon, dessen Werke er im Auftrage des Königs Franz I. zuerst gesammelt herausgab. Nur fühlte er durch seine Hofstellung und durch die ganze wenigstens äusserlich feiner gewordene Ausdrucksweise seiner Zeitgenossen sich gezwungen, seiner gallischen Ungenirtheit das sprachliche Mäntelchen einer gewissen Dezenz umzuhängen. Aber seine in gutem Sinne derbe Natürlichkeit ging fortwährend mit der stilistischen Sittsamkeit durch, und selbst wo er allen Anlass hatte ernsthaft zu bleiben, unterdrückte er einen in ihm aufsteigenden drastischen Scherz nur sehr ungern. An Kraft der Empfindung steht Villon höher, an sprachlicher Virtuosität ist Marot sein Meister. Er legte den grössten Wert auf die ihm allseitig zugestandene Gewandtheit der Sprache und Versbe-

handlung, wie aus folgender Stelle seines längeren Gedichtes *„L'Enfer"* hervorgeht:

A bref parler, c'est Cahors en Quercy,
Que je laissay pour venir querre*) icy
Mille malheurs, auxquelz ma destinée
M'avoit submis. Car une matinée
N'ayant dix ans, en France fuz mené,
Là où depuis me suis tant pourmené
Que j'oubliay ma langue maternelle,
Et grossement apprins la paternelle
Langue françoise, ès grands courts estimée,
Laquelle en fin quelque peu s'est limée,
Suyvant le Roy François Premier du nom,
Dont le sçavoir excede le renom.
C'est le seul bien que j'ay acquis en France
Depuis vingt ans, en labeur et souffrance.
Fortune m'a, entre mille malheurs,
Donné ce bien de mondaines valeurs.
Que dy je, las! O parolle soudaine!
C'est don de Dieu, non point valeur mondaine:
Rien n'ay acquis des valeurs de ce monde,
Qu'une maistresse en qui gist et abonde
Plus de sçavoir, parlant et escrivant,
Qu'en autre femme en ce monde vivant.
C'est du franc lys l'yssue Marguerite,
Grande sur terre, envers le ciel petite;
C'est la princesse à l'esprit inspiré,
Au cueur esleu —
Et d'elle suis l'humble valet de chambre;
C'est mon estat.

In dem *„Enfer"* schildert er seine Gefängnishaft, die er sich durch die Liebeskränkung einer vornehmen Dame zugezogen. Andere Unglücksfälle seines Lebens hat er in Episteln launig beschrieben, welche er an keinen Geringeren als an den König selber richtete. Die berühmteste dieser Gattung leichter Scherzgedichte ist die XXIX. Epistel, betitelt:

„Au Roy, pour avoir esté desrobé" —

beraubt nämlich von einem schurkischen Kammerdiener, von dem er launig zu rühmen weiss:

*) Acquérir.

J'avois un jour un vallet de Gascongne
Gourmand, ivrongne, et asseuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphemateur,
Sentant la hart (den Strick) de cent pas à la ronde, —
Au demourant (im übrigen) le meilleur filz du monde.

Infolge seiner Ausraubung bettelarm geworden, wendet sich Marot an den König mit der Bitte um ein Anlehen. Respekt und Humor sind in dieser Bittschrift so liebenswürdig gemischt, dass die Gewährung des Anliegens nicht Wunder nimmt:

Et sçavez vous, Sire, comment je paye?
Nul ne le sçait, si premier ne l'essaye;
Vous me devrez (si je puis) de retour
Et vous feray encores un bon tour.
A celle fin qu'il n'y ait faulte nulle
Je vous feray une belle cedulle,
A vous payer (sans usure, il s'entend),
Quand on verra tout le monde content;
Ou, si voulez, à payer ce sera
Quand vostre los (Ruhm) et renom cessera. —

Von seinen andern Episteln erwähnen wir die gegen einen anonymen Kritiker seiner Gedichte, den er die ganze der namenlosen Verleumdung gebührende Verachtung fühlen lässt. Als Muster von Marots Grobheit — er war nicht oft grob! — mögen einige Verse daraus hier Platz finden:

Epitre XX: A celuy qui l'injuria par escript, e ne s'osa nommer.

Quiconques soys, tant soys tu brave,
Qui ton orde et puante bave
Contre moy as esté crachant,
Tu es sot, craintif et meschant.

Ta sottise on voyt bien parfaicte
En l'epistre que tu as faicte
Sans art et sans aucun sçavoir;
Toutesfoys tu cuydes avoir
Chanté en rossignol ramage,
Mais un corbeau de noir plumage
Ou un grand asne d'Arcadie
Feroit plus doulce melodie
Et pour venir au demourant,
Tu crains fort, ô povre ignorant,
Tu crains qu'envers toy je m'allume,
Tu crains la fureur de ma plume

Pourquoi crains-tu? Il fault bien dire,
Qu'en toy y a fort à redire,
Car il est certain, si tu fusses
Homme de bien, et que tu n'eusses
Quelque marque ou maulvais renom,
Tu ne craindroys dire ton nom. etc.

Die Vers- und Reimgeschicklichkeit Marots ist eine ausserordentliche; oft gibt er sich geradezu Mühe, die poetische Arbeit sich möglichst zu erschweren, und wenn je auf einen Vorgänger Malherbe's, dann am wenigsten auf Marot trifft der Vorwurf Boileaus zu, dass er in der Versbehandlung nachlässig gewesen sei. Wir setzen als Beispiel für die halsbrechende Seiltänzergeschicklichkeit jenes tallentvollsten aller Hofdichter die erste Strophe einer Epistel an den König her, welche natürlich aller Übersetzungskunst spottet (Epistel VII.):

En m'esbatant je fais rondeaulx en rime
Et en rimant bien souvent je m'enrime;
Brief, c'est pitié d'entre nous rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs,
Et quand vous plaist mieulx que moy rimassez,
Des biens avez et de la rime assez:
Mais moy, à tout ma rime et ma rimaille
Je ne soustiens (dont je suis marry)*) maille.

In dieser Weise geht es noch zwei lange Strophen weiter. Natürlich steckt in solchen Spielereien kein Funke von Poesie, aber als Beweis für die hohe Ausbildung des Formtalents in jener Zeit ist gerade diese Epistel Marots charakteristisch.

Ungleich lieblicher als Marots Episteln und sonstige Hofgedichte sind seine im guten poetischen Volkston gehaltenen „*Chansons*“. Aus dem ganzen 16. Jahrhundert sind uns — mit einziger Ausnahme der später zu erwähnenden Dichterin Louise Labé — von keinem Schriftsteller so innige Herzenstöne bekannt wie einige der Marot'-schen Lieder. Sie allein würden genügen, in ihm nicht nur den zierlichen, seiner Stelle gewachsenen Hofpoeten, sondern einen wirklichen, wahrempfindenden Dichter erkennen zu lassen. Diese Lieder waren es auch, die Marots Ruhm, trotz der bald nach

*) Betrübt.

seinem Tode über Frankreich hereinbrechenden Hochflut des falschen Klassizismus, bei allen poesieverständigen Lesern lebendig hielten. Wir können leider nur einige Proben jener naiven Lieder hier vorführen; ihre Zahl ist übrigens keine sehr grosse: sie nehmen in den 4 Bänden der Marot'schen Werke nur wenige Dutzend Blätter ein.

Chanson X (1524).

Je suis aymé de la plus belle
Qui soit vivant' dessoubz les cieulx;
Encontre tous faulx envieux
Je la soustiendray estre telle.

Si Cupido doulx et rebelle
Avoit desbendé ses deux yeux,
Pour veoir son maintien gracieux
Je croy qu'amoureux seroit d'elle.

Vénus, la déesse immortelle,
Tu as faict mon cueur bien heureux,
De l'avoir faict estre amoureux
D'une si noble damoyselle.

Chanson XI. (1524).

Qui veult avoir liesse,
Seulement d'un regard
Vienne veoir ma maistresse
Que Dieu maintienne et gard:
Elle a si bonne grace,
Que celluy qui la voit
Mille douleurs efface,
Et plus s'il en avoit.

Les vertus de la belle
Me font esmerveiller;
La souvenance d'elle
Faict mon cueur esveiller;
Sa beauté tant exquise
Me faict la mort sentir;
Mais sa grace requise
M'en peult bien garantir.

Chanson XXX. (1527).

J'ayme le cueur de m'amye,
Sa bonté et sa doulceur,
Je l'ayme sans infamie,
Et comme un frere la soeur.
Amytié desmesurée
N'est jamais bien asseurée
Et met les cueurs en tourment, —
Je veux aymer autrement.

Ma mignonne debonnaire,
Ceulx qui font tant de clamours
Ne taschent qu'à eulx complaire
Plus qu'à leurs belles amours.
Laissons les en leur follye
Et en leur melancolye.
Leur amytié cessera,
Sans fin la nostre sera.

Man sieht, nirgends grosse Tiefe und Leidenschaft, aber alle die reizenden Eigenschaften, welche die französische Chanson von jeher bis auf den heutigen Tag ausgezeichnet haben. In Marot spüren wir schon etwas von dem Geiste Bérangers.

Als das einzige Liebeslied, aus welchem ein etwas tieferes poetisches Gefühl spricht, ist uns die VII. Elegie (1525) erschienen. Man hat aus ihr, ohne zwingende Gründe, auf ein intimeres Verhältnis mit der Königin Margarethe schliessen wollen. Hier die ersten beiden Strophen:

Qu'ay je meffaict, dites, ma chere amye?
Vostre amour semble estre toute endormie,
Je n'ay de vous plus lettres ne langage,
Je n'ay de vous un seul petit message;
Plus ne vous voy aux lieux accoustumez;
Sont jà éteints voz désirs allumés,
Qui avec moy d'un mesme feu ardoient?

Où sont ces yeulx lesquelz me regardoyent
Souvent en ris, souvent avecques larmes?
Où sont les mots qui tant m'ont faict d'alarmes?
Où est la bouche aussi qui m'appaisoit
Quand tant de foys et si bien me baisoit?
Où est le cueur qu'irrévocablement
M'avez donné? Où est semblablement
La blanche main qui bien fort m'arrestoit,
Quand de partir de vous besoing m'estoit? — —

Nicht das Schlechteste, was Marot geschrieben, sind seine zahllosen Epigramme. Viele davon sind recht geschickt nach Martial umgedichtet, die meisten sind aber Originale und zwar fast ausnahmslos ebenso witzig wie — unmitteilbar. Eines der zierlichsten und unbedenklichsten: „Vom Ja und Nein“ lautet:

LXVIII. De Ouy et Nenny.

Un doulx Nenny, avec un doulx soubrire,
Est tant honneste, il le vous fault apprendre,
Quant est d'Ouy, si veniez à le dire,
D'avoir trop dict je vouldroys vous reprendre;
Non que je soys ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruict dont le désir me poinct;
Mais je vouldrois qu'en le me laissant prendre
Vous me disiez: „Non, vous ne l'aurez point.“

Ausser seinen zahlreichen eigenen Dichtungen hat Marot mehrere Bücher von Ovids Metamorphosen und — 50 Psalmen Davids übersetzt. Diese Umdichtung der Psalmen stand zu seiner Zeit und noch lange nach seinem Tode bei den französischen Protestanten in hohem Ansehen, ja einige der gelungeneren Übersetzungen haben bis auf die neueste Zeit zum Liederschatz des protestantischen Gottesdienstes in französisch sprechenden Ländern gehört. Litterarisch sind sie aber durchweg ohne jeden Wert; die poetische Kraft des Originals ist aufs ärgste verwässert, aus der gedrungenen Kürze des Hebräischen ist eine breitspurige, langweilige Geziertheit geworden, — kurz, der arme Marot hat die Verfolgungen, die ihm die Übersetzung der Psalmen seitens der katholischen Geistlichkeit zuzog, durch deren dichterischen Wert sicher nicht verdient.

Dagegen verdanken wir seiner Liebe für die ältere französische Litteratur, durch die er sich so vorteilhaft vor den Pseudoklassikern des 16. Jahrhunderts unterscheidet, ausser der erwähnten ersten Gesamtausgabe der Werke François Villons 1532 auch eine zu ihrer Zeit sehr geschätzte Ausgabe des „*Roman de la Rose*“, aus dem Jahre 1527.

Louise Labé.

Nur etwa 40 Seiten umfassen die poetischen Werke dieser hervorragenden Dichterin, welche neben Clément Marot als das

einzige wahrhaft lyrische Talent des 16. Jahrhunderts zu nennen ist. Sie ist schon um deshalb bemerkenswert, weil sie ihr poetisches Können nicht in den Dienst des Hofes gestellt hat, wie das alle andern Dichter der Renaissance in Frankreich mehr oder minder getan. Sie hat ihr nicht langes Leben (1525—1565) in Lyon zugebracht, wo sie, obgleich nur als Gattin eines ehrbaren Seilermeisters (daher ihr Beiname „*la belle Cordière*“), den Mittelpunkt der litterarischen Bewegung ihrer Vaterstadt bildete. Sie muss von ungewöhnlicher Schönheit gewesen sein, denn alle Zeitgenossen, die über sie geschrieben — und deren sind nicht wenige —, stimmen in dem enthusiastischen Lobe ihrer Anmut und ihrer Reize überein; selbst ihre Verleumder wissen nicht genug ihre verführerische Schönheit zu rühmen. Als ganz junges Mädchen nahm sie im Jahre 1542 an dem Belagerungszuge des Dauphins gegen Perpignan Teil; sie scheint auf dieser abenteuerlichen Kriegsfahrt, die ihr beim Heere den Namen des „Capitaine Loys“ (statt Louise) eintrug, von Verwandten begleitet gewesen zu sein, denn diese Extravaganz hat ihr keine üble Nachrede bereitet. Der Name ihres, bei weitem älteren, Gatten war Perrin, doch kennt die Litteraturgeschichte sie nur unter ihrem Mädchennamen. Sie sah in Lyon viele geistvolle Männer, darunter auch Dichter, in intimem Verkehr um sich, und das hat jedenfalls die Veranlassung zu vielen verleumderischen Gerüchten über ihre weibliche Ehrbarkeit abgegeben; ihre näheren Bekannten aber haben alle rühmliches Zeugniss für ihre edle Weiblichkeit abgelegt, und nur aus unlauteren Quellen, die ihre Kenntnis von ihr aus zweiter und dritter Hand schöpften, ist der gehässige Klatsch von ihrem leichten Lebenswandel entstanden.

Vielleicht aber auch durch die Leidenschaftlichkeit, die aus ihren Liebesgedichten atmet. Diesen merkt man an, dass sie nicht nach der Art der Pariser Hofpoeten einer beliebigen Kunstform zu Liebe zurechtgereimt wurden, sondern dass sie der unverfälschte Ausdruck eines liebenden Herzens sind. Sie mochten an einen fernen Jugendgeliebten gerichtet sein, doch weiss man nicht, ob sie vor oder nach der Verheiratung der Dichterin geschrieben wurden.

Die Form ist — abgesehen von den später zu erwähnenden

Sonetten — die denkbar einfachste, entspricht aber ganz dem mächtig hervorbrechenden Gefühl. So singt sie in einer ihrer Elegien:

D'un tel vouloir le serf point ne desire
La liberté, ou son port le navire,
Comme j'atends, helas, de jour en jour
De toy, Ami, le gracieus retour.
Là j'avois mis le but de ma douleur,
Qui finiroit, quand j'aurois ce bon heur
De te revoir; mais de la longue atente
Helas, en vain mon desir se lamente.
Cruel, cruel, qui te faisoit promettre
Ton brief retour en ta première lettre?
As tu si peu de memoire de moy,
Que de m'avoir si tot rompu la foy?
Comme oses tu ainsi abuser celle
Qui de tout tems t'a esté si fidelle. — —
— — Tu es, peut estre, en chemin inconnu
Outre ton gré malade retenu.
Je croy que non, car tant suis coutumiere
De faire aux Dieux pour ta santé priere,
Que plus cruels que tigres ils seroient,
Quand maladie ils te prochasseroient. — —
— — Celui qui tient au haut ciel son empire
Ne me sauroit, ce me semble, desdire.
Mais quand mes pleurs et larmes entendroit
Pour toy prians, son ire il retiendroit.
J'ay de tout tems vescu en son service,
Sans me sentir coulpable d'autre vice
Que de t'avoir bien souvent en son lieu
D'amour forcé adoré comme Dieu. — —

Wann hat je ein dichtender Mann des 16. Jahrhunderts in Frankreich eine solche Herzenssprache geredet, wie diese merkwürdige Frau!

Sie legt ihrem fernen Geliebten ihren litterarischen Ruf zu Füssen, stellt ihn weit höher als die grossen, vornehmen Herren, die ihr den Hof machen, denkt unaufhörlich an ihn und sagt ihm das alles demütigen Herzens:

— — Tu me l'as fait à croire,
Que gens d'esprit me donnent quelque gloire.
Goute le bien que tant d'hommes desirent,
Demeure au but où tant d'autres aspirent,
Et croy qu'ailleurs n'en auras une telle.

Je ne dy pas qu'elle ne soit plus belle
Mais que jamais femme ne t'aymera
Ne plus que moy d'honneur te portera.
Maints grans Seigneurs à mon amour pretendent,
Et à me plaire et servir prets se rendent, — —
— — Et neanmoins tant peu je m'en soucie,
Que seulement ne les en remercie:
Tu es tout seul tout mon mal et mon bien,
Avec toy tout, et sans toy je n'ay rien. — —

Von bezaubernder Naivetät ist auch eine andere der Elegien Louise Labé's (die III.), in der sie ihre Lyoner Mitbürgerinnen um Mitleid für ihre Liebesleiden bittet:

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises,
Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, despits et larmes
M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez point condamner ma simplesse
Et jeune erreur de ma fole jeunesse,
Si c'est erreur. Mais qui dessous les cieux
Se peut vanter de n'estre vicieus? — —
— — Oncques ne fut mon oeil marri, de voir
Chez mon voisin mieux que chez moi pleuvoir.
Onq ne mis noise ou discord entre amis, — —
Mentir, tromper et abuser autrui
Tant m'a desplu, que mesdire de lui.
Mais si en moy rien y a d'imparfaict, —
Qu'on blame Amour: c'est lui seul qui l'a faict. — —
— — Je n'ay qu'Amour et feu en mon courage,
Qui me desguise et fait autre paroitre
Tant que ne peux moy mesme me connaitre.
Je n'avois vu encore seize hivers,
Lorsque j'entray en ces ennuis divers,
Et jà voici le treizième esté
Que mon cueur fut par Amour arresté. — —

Ausser 3 Elegien besitzen wir von Louise Labé an poetischen Werken nur noch 24 Sonette, von denen eines in italienischer Sprache. Die Sonette sind formell wie inhaltlich geradezu musterhaft; sie hat sich Petrarca zum Vorbild genommen, dem sie gar nicht selten im Wohllaut der Sprache gleich kommt, den sie an Innigkeit und Wahrhaftigkeit fast immer übertrifft. Es loht

in ihnen eine tiefe Leidenschaftlichkeit, nur gemildert durch die unvergleichliche Zartheit des Ausdrucks.

Sonett VIII.

Je vis, je meurs; je me brule et me noye.
J'ay chaud estreme en endurant froidure,
La vie m'est et trop molle et trop dure,
J'ay grans ennuis entremeslez de joye.

Tout à un coup je ris et je larmoye,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure,
Mon bien s'en va, et à jamais il dure,
Tout en un coup je sèche et je verdoye.

Ainsi Amour inconstamment me meine;
Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis quand je croy ma joye estre certeine,
Et estre au haut de mon desiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.

Sonett XVIII.

Baise m'encore, rebaise moy et baise:
Donne m'en un de tes plus savoureus,
Donne m'en un de tes plus amoureus, —
Je t'en rendray quatre plus chauds que braise.

Las, te plains tu? Ça que ce mal j'apaise,
En t'en donnant dix autres doucereus.
Ainsi meslans nos baisers tant heureus
Jouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suivra,
Chacun en soy et son ami vivra.
Permets, m'amour, penser quelque folie:

Tousjours suis mal, vivant discrettement,
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fay quelque saillie.

Sodann hat sie noch ein anmutiges Werkchen in Prosa geschrieben: „*Debat de Folie et d'Amour*“, in dessen Einleitung sie sich sehr energisch für die Berechtigung der Frauen zur Schriftstellerei ausspricht. Die betreffende Stelle ist wegen ihres ganz modern klingenden Gedankenganges sehr bemerkenswert: „Da ich einen Teil meiner Jugend mit Musikübungen hingebracht und der Rest der Zeit meines mangelhaften Verstandes wegen mir zu kurz ge-

wesen, um meinem guten Willen für die Hebung meines Geschlechtes dadurch Ausdruck zu geben, dass ich es nicht nur an Schönheit, sondern auch an Wissen und Tüchtigkeit über oder gleich den Männern dastehen lassen möchte, so kann ich weiter nichts tun, als die tugendhaften Frauen bitten, ihren Geist doch ein wenig über ihren Spinnrocken zu erheben und der Welt zu zeigen, dass, wenn wir auch nicht zum Befehlen geschaffen sind, wir doch als Gefährtinnen in persönlichen wie öffentlichen Angelegenheiten von denen nicht zu verachten sind, die zu befehlen haben."

Das Andenken an die schöne Lyoner Dichterin war in ihrer Vaterstadt durch viele Jahrhunderte rege, und als im Jahre 1790 die Republikaner aus Lyon zum Verbrüderungsfest auf dem Marsfeld nach Paris kamen, wurde auf ihrer Fahne eingestickt das Bildnis der Louise Labé ihnen voraufgetragen.

Eine moderne, ihr in mancher Hinsicht schicksals- und geistesverwandte Dichterin, Madame Desbordes-Valmore, hat dem Andenken der grössten französischen Dichterin des 16. Jahrhunderts — und zugleich seines grössten Dichters — folgende schöne Strophe gewidmet:

„Et tu chantas l'amour! ce fut ta destinée,
Femme! et belle, et naïve, et du monde étonnée.
De la foule qui passe évitant la faveur,
Inclinant sur ton fleuve un front tendre et rêveur,
Louise, tu chantas! A peine de l'enfance
Ta jeunesse hâtive eut perdu les liens,
L'Amour te prit sans peur, sans débats, sans défense,
Il fit tes jours, tes nuits, tes tourments et tes biens.
Et toujours par sa chaîne au rivage attachée,
Comme une nymphe ardente au milieu des roseaux,
Des roseaux à demi cachée,
Louise, tu chantas dans les fleurs et les eaux."

14. Kapitel.

Die klassische Plejade.

Du Bellay. — Ronsard. — Jodelle.

Ziemlich genau um die Mitte des 16. Jahrhunderts nahm eine künstlich gemachte „Reform“-Bewegung in Frankreich ihren Anfang, die von unglaublichem Erfolge begleitet bis ungefähr an das Ende des Jahrhunderts andauerte, um dann eben so schnell, wie sie um sich gegriffen, im Sande zu verlaufen. Nicht wegen der Bedeutung der litterarischen Früchte, die sie gezeitigt, sondern lediglich als ein Symptom in der Geistesentwickelung Frankreichs ist jene Bewegung, die sich mit dem Namen der „Plejade“ schmückte, noch heute interessant. Keine einzige Schöpfung von bleibendem Werte ist von jenem Siebengestirn hinterlassen, zu welchem Könige und Völker wie zu etwas Einzigem hinaufschauten. Und gerade der Mann, der im Mittelpunkt jener Sternengruppe stand (Sternschnuppengruppe wäre richtiger, wenn auch übler lautend): Pierre de Ronsard, dem der König Heinrich II., die Königin Elisabeth von England, Torquato Tasso und ungezählte Andere ihre begeisterten Huldigungen darbrachten, — er ist der rächenden Vergessenheit am schnellsten anheimgefallen.

Die Reformbestrebungen der aus sieben Dichtern bestehenden Schule (daher „Plejade“) stellten sich in den schroffsten Gegensatz

zu der bisherigen Entwickelung der französischen Poesie. Die beiden Hauptströmungen derselben: die Hofpoesie und die naive, volkstümliche Dichtung, — oder wenn man will: die lateinisch-französische und die gallisch-französische begegneten einander im 16. Jahrhundert zu ernstem Kampfe. Die lateinisch-französische siegte, — wurde zwar bald darauf scheinbar selbst wieder besiegt und verdrängt (durch Malherbe), aber nicht nur war es auf Jahrhunderte hinaus mit einer volkstümlichen Dichtung, namentlich in der Lyrik, vorbei, sondern dieselbe lateinisch-französische Strömung brach sich im 17. Jahrhundert, von talent- und geschmackvolleren Männern vertreten, wiederum und zwar entscheidend Bahn. Aber schon mit dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die Reihe der ursprünglichen, machtvollen Geister echtgallischen Schlages abgeschlossen, erklingen nicht mehr solche Laute, wie wir sie von solchen Galliern wie Villon, Rabelais und Marot vernommen. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts, seit dem Auftreten Malherbe's, stehen wir mitten in dem französischen Latinismus. Darum begreifen wir heute kaum, warum Männer wie Malherbe und Boileau, die eigentlich den Kern der Ronsard'schen Bewegung: vom Naiven, Volkstümlichen auf das Gekünstelte, Regelmässige, Klassische — fortbildeten, sich in so energischem Gegensatz zu dem Vorgehen der Plejade fühlen konnten. Der einzige Unterschied zwischen den „Reformatoren" des 16. und denen des 17. Jahrhunderts war der, dass Ronsard und seine Schule sich ihres Zieles weniger klar bewusst waren als Malherbe und Boileau: in der Poesielosigkeit, ja in der grundsätzlichen Poesiewidrigkeit waren sie einander gleich.

* * *

Der erste Trompetenstoss zu dem Kampf gegen die altfranzösische Poesie mit ihrer nationalen Einfachheit war eine Schrift von Joachim du Bellay aus dem Jahre 1549: „*La deffence et illustration de la langue françoise*".*) Joachim du Bellay (1525—1560), die sympathischste Erscheinung in der öden Gesellschaft um Ronsard, war auch der Einzige von den berühmten Sieben,

*) Im ersten Bande der zweibändigen Ausgabe von Du Bellay's „Oeuvres", Paris 1866.

welcher mit Begeisterung die phantastische Idee einer Umgestaltung des sprachlichen und poetischen Charakters der französischen Litteratur erfasste. Seine kleine Prosaschrift war das Programm der Partei, — ein sehr konfuses Programm, denn überall stossen wir darin auf innere Widersprüche. Während nämlich du Bellay in jenem Schriftchen die Notwendigkeit der Bereicherung der französischen Sprache durch lateinische und griechische Elemente mit wahrem Feuereifer betont, rühmt er auf der andern Seite die prächtigen Eigenschaften und den Reichtum des heimischen Idioms in begeisterten Ausdrücken. Sein Gedankengang in jener Programmschrift war kurz der: die französische Sprache ist für jede Darstellung geeignet, sie ist wohlklingend und reich genug, aber — sie muss noch reicher werden, sie muss die Schätze des Lateinischen und Griechischen sich aneignen, sie muss, wie es in dem etwas dithyrambischen Schlusswort heisst, Latium erobern:

> Là donq, Françoys, marchez couraigeusement vers cette superbe Cité Romaine, et des serves depouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois) ornez vos temples et autelz. Ne craignez plus ces oies criardes, ce fier Manlie e ce traitre Camille. — — Donnez en cette Grece menteresse et y semez encor un coup la fameuse Nation des Gallogrecs.

Die Nation der Gallogriechen, das war es, was die Schüler Ronsard's wollten, — aber es gelang ihnen nur, sich zu Pseudorömern zu machen. Und was die bombastische Aufforderung des 24jährigen Reformators anlangt, Rom zu erobern, — nun, den Kennern der Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts ist es nur zu klar, dass nicht Gallien Rom, sondern Rom Gallien damals zum zweiten Mal unter sein Joch gebeugt hat.

Nicht einseitige, blinde Bewunderung des Altertums war es, welche Joachim du Bellay und mit ihm die Plejade der sieben Pseudoklassiker zur Nachahmung falsch verstandener griechischer und römischer Vorbilder bewog, sondern der patriotische Wunsch, ihre heimische Sprache und Litteratur durch die Schätze der klassischen Zeit zu bereichern und zu adeln. Wenigstens bei dem jungen du Bellay war diese aus schwärmerischer Liebe für das Altertum und das Vaterland gemischte Bestrebung vorherrschend. Ein neuerer französischer Litteraturhistoriker hebt mit Recht her-

vor*), dass gerade bei du Bellay sich zum ersten Mal das Wort „*Patrie*“ in dem vollen modernen Sinne findet. Also ein irregeleiteter Patriotismus war es, der wenigstens den Anfängen der Plejade zu Grunde gelegen, wenngleich später die verrannte Eitelkeit und Geschmacklosigkeit die Bewegung weiter führten.

Joachim du Bellay, ein Verwandter des Cardinals du Bellay, des edlen Beschützers Rabelais', hat so wenig ein bleibendes Werk hinterlassen, wie irgend einer seiner Genossen von der Plejade. Nur zeichnet er sich allenfalls dadurch vor den Andern aus**), dass sich in seinen Gedichten noch verhältnismässig die wenigsten Geschmacklosigkeiten, hier und da sogar, wenn auch sehr spärlich, erträgliche Stellen finden. So gelingt ihm zuweilen ein Sonett, welches nicht allzusehr an die Künstelei seiner Schule erinnert:

Aus der Sammlung „*L'Olive*“.

Sonett 97.

Qui a pu voir la matinale rose
D'une liqueur celeste emmiellée,
Quand sa rougeur de blanc entremeslée
Sur le naïf de sa branche repose:

Il aura vu incliner toute chose
A sa faveur: le pié ne l'a foulée,
La main encor' ne l'a point violée
Et le troupeau aprocher d'elle n'ose.

Mais si elle est de sa tige arrachée,
De son beau teint la frescheur dessechée,
Perd la faveur des hommes et des Dieux.

Hélas, on veut la mienne dévorer,
Et je ne puis, que de loing, l'adorer
Par humbles vers (sans fruit) ingenieux.

Der Anfang dieses wie vieler andrer Sonette du Bellay's ist recht poetisch, das Ende verliert sich in fader Ziererei. Diese Ohnmacht, eine poetische Stimmung ein kurzes Gedicht hindurch festzuhalten, ist überhaupt die Signatur der ganzen Ronsard'schen Schule, mehr noch als ihre Vorliebe zu antiken Wortbildungen, deren Häufigkeit man in Darstellungen der Tätigkeit der Plejade

*) Gerusez in seiner Litteraturgeschichte I, S. 353.

**) Die Namen der Sieben sind: ausser du Bellay — Ronsard, Jodelle, Belleau, Baïf, Dorat, de Thiard.

meist ungerechterweise übertrieben hat. Es sind mehr die antiken Versformen als die Wortformen, die man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachgeahmt hat: die pindarischen Hymnen, ja selbst die so absolut unfranzösischen Hexameter und Pentameter wurden ohne jedes rhythmische Verständnis äusserlich nachskandirt.

Von der Geschmacklosigkeit der Empfindung und der Sprache der Ronsardisten, selbst des liebenswürdigsten von ihnen: du Bellay, liessen sich Dutzende von Beispielen anführen; es kommt uns aber in diesem Buche mehr darauf an, eine Blütenlese des Guten als des Schlechten zu geben, und so mögen hier aus den zwei dicken, wertlosen Bänden der *Oeuvres* eines jener Plejadensterne noch einige seiner besseren Gedichte stehen, die seine auf das Ideale gerichtete Natur kennzeichnen:

Sonett 113.

Si nostre amour est moins qu'une journée
En l'éternel, si l'an qui faict le tour
Chasse nos jours sans espoir de retour,
Si périssable est toute chose née,

Que songes-tu, mon ame emprisonnée?
Pourquoy te plaist l'obscur de nostre jour?
Si pour voler en un plus clair sejour,
Tu as au dos l'aile bien emparée?

Là est le bien que tout esprit desire,
Là le repos, où tout le monde aspire,
Là est l'amour, là le plaisir encore.

Là, ô mon ame, au plus haut ciel guidée,
Tu y pourras recongnoistre l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.

Ganz vortrefflich ist seine Ode „Gegen die Petrarchisten", die nur dadurch einigermassen komisch wirkt, dass jedes Wort sich gegen du Bellay selbst und seine Schule anwenden lässt. Sie ist eines der wunderlichsten Beispiele von Mangel an dichterischer Selbstkritik. Hier einige Strophen daraus:

J'ay oublié l'art de Petrarquizer,
Je veulx d'Amour franchement deviser,
Sans vous flatter et sans me deguiser;
 Ceulx qui font tant de plaintes

N'ont pas le quart d'une vraye amitié,
Et n'ont pas tant de peine la moitié,
Comme leurs yeux, pour vous faire pitié
Jettent de larmes feintes. — —

— — Vous souhaitter autant de bien qu'à moy,
Vous estimer autant comme je doy,
Avoir de vous le loier de ma foy,
Voilà mon Androgyne.

Nos bons ayeulx qui cest art demenoient,
Pour en parler, Petrarque n'apprenoient,
Ains (vielmehr) franchement leur dame entretenoient
Sans fard ou couverture; .

Mais aussi tost qu'Amour s'est faict sçavant,
Luy, qui estoit François au paravant,
Est devenu flatteur et decevant
Et de Tusque nature.

Die beste Kritik der französischen Liebeslyrik des ganzen 16. und 17. Jahrhunderts! Leider war du Bellay zu sehr unter dem Einfluss Ronsards und der andern „Sterne", um sein ursprünglich frisches Talent aus dem erdrückenden Banne der Unnatur und Nachahmerei zu retten. Er ist das beklagenswerte Opfer jener im innersten Kerne unpoetischen Richtung geworden, die ihren Höhepunkt in

Pierre de Ronsard
(1525—1585)

erreichte. —

Dieser ist nicht nur das gefeierte Haupt der ganzen Schule, sondern auch ihr charakteristischster Vertreter gewesen. Ihm kommt es auf den Inhalt so gut wie gar nicht an, er begeistert sich für nichts oder für alles, besingt heute die Heldentaten eines fabelhaften Urahnen der Franzosen, Francus, mit demselben kalten Blut, wie er morgen die eingebildeten Reize irgend einer eingebildeten Schönen verherrlicht, — nie mit dem vollen Dichterherzen bei der Sache, nie von seinem Gegenstande innerlich ergriffen, sondern im besten Falle gelockt durch eine Formschwierigkeit, — oft auch das nicht einmal. Die drei Bände der Werke Ronsards sind das denkbar Langweiligste, was an öder Reimerei in Frankreich je geleistet worden. Selten begegnet man einem menschlichen Gefühl darin,

fast überall gähnt uns die äusserliche Spielerei mit mythologischem, antikem Kram, die Wortmacherei, oft überdies die Hofpoetenschmeichelei entgegen. Ein Beispiel statt vieler für die Begeisterungsunfähigkeit dieses wie nie ein andrer gepriesenen Dichterlings. Den Tod seiner Geliebten besingt Ronsard mit folgendem Sonett:

Cy reposent les os de toy, belle Marie,
Qui me fis pour Anjou quitter mon Vendomois,
Qui m'eschauffa le sang au plus verd de mes mois,
Qui fus toute mon coeur, mon bien et mon envie.

En ta tombe repose honneur et courtoisie,
La vertu, la beauté, qu'en l'ame je sentois,
La grace et les amours qu'aux regards tu portois,
Tels qu'ils eussent d'un mort ressuscité la vie.

Tu es, belle Angevine, un bel astre des cieux,
Les anges tous ravis se paissent de tes yeux,
La terre te regrette, ô beauté sans seconde!

Maintenant tu es vive et je suis mort d'ennuy.
Ah! siècle malheureux! malheureux est celuy
Qui s'abuse d'Amour et qui se fie au monde!

Und dies ist immerhin noch eines der wenigen lesbaren Gedichte, die wir in der unabsehbaren Dürre der Ronsard'schen Werke haben aufspüren können.

An dieselbe Geliebte hat er bei ihren Lebzeiten folgendes andere Sonett gemacht, welches seine Geschmacklosigkeit im schönsten Lichte zeigt:

Marie, vous avez la joue aussi vermeille
Qu'une rose de may: vous avez les cheveux
De couleur de chastaigne, entrefrisez de noeuds,
Gentement tortillez tout autour de l'oreille.

Quand vous estiez petite, une mignarde abeille
Dans vos levres forma son nectar savoureux,
Amour laissa ses traits dans vos yeux rigoureux,
Pithon vous fit la voix à nulle autre pareille.

Vous avez les tetins comme deux monts de lait,
Qui pommelènt ainsi qu'au printemps nouvelet
Pommelent deux boutons que leur châsse environne.

De Junon sont vos bras, des Grâces vostre sein,
Vous avez de l'Aurore et le front et la main,
Mais vous avez le coeur d'une fiere lionne.

Da haben wir so ziemlich den ganzen Vorrat von Schablonen beisammen, über den die Schule Ronsards verfügte: die stehenden nichtssagenden Redewendungen wie „*à nulle autre pareille*“, die von da ab ein Jahrhundert hindurch sich in jeder Gedichtsammlung zu Dutzenden finden, die Plünderung der griechischen Mythologie-Namen, um irgend eine ureinfache Sache auszudrücken, und vor allem die cynische Geschmacklosigkeit, die damals Hofton war. — Dazu die unglaubliche Verblendung über den eigenen Wert, das fortwährende Sichselbstverherrlichen und Unsterblichkeitprophezeihen, ganz besonders bei dem eitelsten aller Dichter, Ronsard, der von sich selbst singt:

Quelqu'un, après mil ans, de mes vers estonné,
Voudra dedans mon Loir comme en Permesse boire,
Et voyant mon pays, à peine voudra croire
Que d'un si petit champ tel poëte soit né —

oder der Horazens schwungvolle Ode „Exegi monumentum aere perennius“ nachäffend schreibt:

Tousjours, tousjours, sans que jamais je meure,
Je voleray tout vif par l'univers,
Eternisant les champs où je demeure,
De mes lauriers fatalement couvers,
Pour avoir joint les deux harpeurs divers*)
Au doux babil de ma lyre d'yvoire. — —
Sus donc, Muse, emporte au ciel la gloire
Que j'ay gaignée, annonçant la victoire
Dont à bon droit je me voy jouissant,
Et de son fils consacre la memoire,
Serrant son front d'un laurier verdissant!

In etwas wird Ronsard entschuldigt durch die maasslose Anbetung, welche ihm nicht nur die sechs andern Sterne der Plejade zollten, sondern durch die fast ausnahmslose Anerkennung seitens des ganzen litterarischen Frankreichs. Die Zahl der Oden, Hymnen und Sonette, welche du Bellay, Baïf und Jodelle auf Ronsard machten, ist Legion. Natürlich vergalt ihnen das Haupt dieser Gesellschaft für gegenseitige Ruhmversicherung solche Liebesdienste reichlich. Aber selbst Könige besangen den „grössten

*) Pindar und Horaz!

Dichter aller Zeiten": es existiren noch drei längere Gedichte des Königs Karl IX. (desselben, der ausserdem die Bartholomäusnacht angeordnet oder zugelassen) an Ronsard, die, gleichfalls im Stil der Plejade geschrieben, Zeugnis ablegen für die Verehrung, deren sich der „Sängerkönig" bei Hofe erfreute. Eines davon schliesst mit den gerade im Munde Karls IX. merkwürdig ehrlichen Worten:

— Tous deux egalement nous portons des couronnes;
Mais, roy, je la reçus; poète, tu la donnes.
— — Ta lyre — — te fait introduire,
Où le plus fier tyran n'a jamais eu d'empire;
Elle amollit les coeurs et soumet la beauté:
Je puis donner la mort, toi l'immortalité.

Aus diesem durch Schmeicheleien der gröbsten und der feinsten Art genährten Selbstgefühl heraus entstand Ronsards einziges noch heute geschätztes und wirklich nicht ganz übles Sonett an eine Dame, die seine Liebe verschmähte:

Quand vous serez bien vieille; au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz, chantant mes vers, et vous esmerveillant:
Ronsard me célébroit du temps que j'estois belle.

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui, au bruit de „Ronsard", ne s'aille réveillant,
Benissant votre nom de louange immortelle.

Je seray sous la terre, et fantosme sans os,
Par les ombres myrteux*) je prendray mon repos;
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain;
Cuillez des aujourd'huy les roses de la vie.

Auch sonst findet sich wohl einmal eine oder die andere Strophe eines längeren Gedichtes, welche sich poetisch anlässt, aber entweder folgen gleich wieder andere Strophen voll der plattesten Unpoesie, oder die Länge der Dichtung, die einer der Hauptfehler Ronsards ist, lässt nicht zum Genusse solcher einzelner Schönheiten kommen. Am besten gelingt ihm noch das einfache Lied in der Manier Marots, befreit von der Zwangsjacke römischer oder

*) Eine von Ronsard's Neuschöpfungen, von „myrthe" abgeleitet.

italienischer Formen. Von solchen *Chansons* sei erwähnt das mit folgenden Strophen beginnende (aus der Sammlung „Les Amours. Marie“):

Douce maistresse, touche,
Pour soulager mon mal,
Mes levres de ta bouche
Plus rouge que coral;
Que mon col soit pressé
De ton bras enlacé.

Puis, face dessus face
Regarde-moy les yeux,
Afin que ton trait passe
En mon coeur soucieux,
Coeur qui ne vit sinon
D'amour et de ton nom. — —

Sehr bekannt ist noch heute das folgende ganz unronsardische, reizende Lied:

Mignonne, allons voir si la rose
Qui, ce matin, avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu cette vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.

Las, voyez comme en un peu d'espace,
Mignonne, ella a dessus la place,
Las, las, ses beautés laissé choir!
O vraiment marâtre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,

Cueillez, cueillez votre jeunesse;
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

Das allergeschmackloseste Werk Ronsards dagegen ist seine berüchtigte „*Franciade*“, die um so grottesker wirkt, je mehr sie sich bemüht, Homer nachzuahmen. Sie behandelt die Irrfahrten eines Sohnes des Hektor, Namens Francus, der nach der Zerstörung Troja's vom Schicksal verfolgt endlich in Gallien landet und dieses Land

erobert. Dem Inhalte nach mit der „Aeneis“ Virgils einigermaassen verwandt, bemüht sich die „*Franciade*“ doch mehr, die epischen Wendungen Homers französisch wiederzugeben; aber die Langweile vereint mit dem unglaublichen Ungeschmack machen Ronsards Epopöen zum abschreckendsten Beispiel dafür, wohin die blindwütige Nachahmerei des missverstandenen Altertums unter kunstlosen Händen führen kann. Einige kurze Proben mögen zur Kenntnis des Stils dieser Sorte französischer Kunstepik dienen:

Livre I. (gegen das Ende):

Comme il estoit sur le bord de la rive,
Tout eclatant d'une lumière vive
Comme orion de flammes esclairci,
Voici venir Andromache, et aussi
L'oncle Helenin, qui, augure et prophète,
Estoit des Dieux veritable interprète.
Ceste Andromache, a qui l'estomach fend
D'aise et de crainte, accolloit son enfant
A plis serrez, comme fait le lierre
Qui bras sur bras les murailles enserre. — —

An einer anderen Stelle des ersten Buches heisst es:

Incontinent que l'aube ensaffranée,
Eut du beau jour la clarté ramenée,
Prompt, hors du lit ce bon prince sortit;
Premièrement sa chemise vestit,
Puis son sayon, puis sa cape tracée
A fils d'argent sur l'espaule a troussée. — —

Das Ganze liest sich wie eine ungeschickte Travestie der Aeneis oder der Ilias. — Nur vier Gesänge von den beabsichtigten vierundzwanzig sind fertig geworden.

Es hat nicht erst der herben Kritik Malherbe's bedurft, um Ronsard bald nach seinem Tode in die litterarische Rumpelkammer zu verweisen. Sobald die Männer der Plejade selbst mit ihrem gegenseitigen Beweihräucherungssystem vom Schauplatz abgetreten waren, verschwand der künstlich erzeugte Nimbus so vollständig, dass z. B. von Ronsards Werken seit dem Jahre 1650 bis zum Jahre 1840 keine neue Ausgabe erschienen ist. Erst der unbegreiflichen Verirrung Sainte-Beuve's war es vorbehalten, eine Galvanisirung Ronsards zu versuchen; aber auch ihm ist es nicht gelungen, den Fluch der Lächerlichkeit und Langewele, der sich

unabweislich an den Namen jenes Litteraturpapstes des 16. Jahrhunderts knüpft, dauernd zu bannen. Ronsard hat heute selbst in Frankreich kaum noch eifrige Leser. In einer Geschichte der Entwickelung der französischen Litteratur durfte er freilich nicht fehlen: Ronsard ist ein Typus, der auch in den nachfolgenden Jahrhunderten wiederholt seine Verkörperung gefunden hat.

Joachim du Bellay war im wesentlichen der Prosa-Publizist der neuen Schule, Ronsard ihr Oberhaupt und „Pindar", wie er sich selbst nannte und gern nennen liess, — in

Estienne Jodelle

sehen wir den Dramatiker, den „Sophokles" der Plejade. So waren die Rollen planmässig unter die Diktatoren der damaligen Litteratur verteilt. Die andern vier Mitglieder jener geschlossenen Koterie begnügten sich mit Nebenrollen und erblickten ihre Aufgabe wesentlich in der Verherrlichung des Meisters Ronsard.

Auch Jodelle hat, ausser seinen Dramen, sich in allen möglichen lyrischen Formen versucht. Er besass eine ungemeine Leichtigkeit im poetischen Schaffen, war überhaupt nicht ohne Talent, hat aber seine seltenen Gaben in unverantwortlichster Weise gemissbraucht. Seine Tragödien warf er in wenigen Tagen hin, unbekümmert selbst um die Formenreinheit, die doch sonst den Ronsardisten am Herzen lag. Er begann seine poetische Laufbahn mit 17 Jahren und wurde insofern früh vom Glück begünstigt, als ihm durch die Aufhebung der *Confrérie de la Passion* (siehe S. 96) der Weg für die Aufführung seiner von dem bisherigen Repertoire des altfranzösischen Theaters abweichenden Dramen erleichtert wurde, denn bis zum Jahre 1548 hatte jene dramatische Genossenschaft das alleinige Privilegium, in Paris theatralische Vorstellungen, und zwar vorzugsweise religiösen Inhalts, zu veranstalten.

Jodelle hat in seinen lyrischen Gedichten eine weit grössere Formgewandtheit entwickelt, als selbst Ronsard. Von ihm besitzen wir auch eine grössere Anzahl längerer Dichtungen in Terzinen, diesem in der französischen Litteratur so seltenen Versmaass. Eine Hymne „an seine Muse" in Terzinen bringt die Geschmacklosigkeit zuwege, in neunzehn Strophen hinter einander seiner Muse

zuzurufen: „Tu sçais“, — wie denn überhaupt die tötlich ermüdenden Wiederholungen eines der schlimmsten Laster jener Dichterschule waren.

Das Tollste aber, was Jodelle's Lyrik geleistet, sind Distichen in antikem Versmaass! Natürlich hatte er so wenig wie seine Freunde eine Ahnung von dem wahren Rhythmus der klassischen Distichons; sie zählten einfach die Silben und glaubten einen korrekten Hexameter und desgleichen Pentameter gemacht zu haben, wenn ihnen Verse gelangen wie die folgenden von Jodelle:

Phebus, Amour, Cypris veult sauver, nourrir et orner
　　Ton vers, cœur et chef, d'ombre, de flamme, de fleurs.

Der Anfang einer „Elegie“ „*À la France*“ lautet in diesem kuriosen Versmaasse:

Sur ce que tourne le ciel, et sur ce que close dedans luy
　　Forme la Terre encor, l'Onde, le Vuide, le Feu:
Combien voy-je en toy sans cesse se naistre de terreurs,
　　Et sans cesse en toy, France, se naistre d'abus?
Veux-tu dans un vers cognaistre la cause de ces deux?
　　C'est le mépris qu'on fait, France, d'aprendre que c'est. —

Wenn man bedenkt, dass Jodelle, wie sämtliche Ronsardisten, nicht nur gute Katholiken sondern selbst fanatische Anhänger des Ausrottungssystems gegen die Hugenotten waren, so muss das nachstehende Sonett von Jodelle mit seiner romfeindlichen Kühnheit höchst verwunderlich erscheinen. Es ist an seinen Freund Joachim du Bellay gerichtet:

Je sçay bien, du Bellay, que Rome est le bordeau,
　　Où l'on voit paillarder sans fin le corps et l'ame:
　　Le corps y est épris d'une bougresse flamme,
　　L'esprit paillarde avec l'Antichrist, son bourreau.
Elle est de toute erreur contre Christ le chasteau,
　　L'enfer de tous les bons, des faux-prescheurs la dame,
　　Et de nos Rois charmés la concubine infame,
　　Des muses, des lettrés, des vertus le tombeau.
Elle est des Empereurs la fine laronnesse,
　　De la grace de Dieu fausse revenderesse,
　　La source de tout mal, le gouffre de tout bien.
Bref que dirai-je plus? c'est cette pute immonde,
　　Que l'on nomme à bon droit le chef de tout le monde,
　　Puisque le monde entier aujourd'hui ne vaut rien.

Und derselbe Mann, dem dieses Sonett gegen Rom möglich war, hat ein ebenso heftiges Gedicht gegen die Hugenotten unmittelbar darauf geschrieben, — freilich, wie wir zu seiner Ehre mitteilen müssen, vor der Bluthochzeit, während Ronsard und andere Mitglieder seiner Schule auch nach der Blutnacht vom Jahre 1572 frohlockende Schimpfgedichte gegen die Hugenotten verübten.

Die Bedeutung Jodelle's für die Litteraturgeschichte liegt aber wesentlich in seiner dramatischen Tätigkeit, der wir zwei Tragödien „*Cléopatra*" und „*Didon sacrifiant*" und eine Komödie „*L'Eugène*" verdanken. So roh auch alle drei Stücke sind, sie gehören doch zu den ersten Versuchen des französischen Theaters, sich den Fesseln des religiösen Festspiels oder den Jahrmarktspässen der *Farces* zu entringen, und sind deshalb einer näheren Betrachtung wert.

„*Cléopatra*" ist das schwächste der Stücke Jodelle's. Zu einem irgendwie dramatischen Dialog oder einem Fortschreiten der Handlung kommt es darin so gut wie gar nicht, der Dichter begnügt sich damit, seine Personen endlose Monologe halten zu lassen, die von Wiederholungen, geschmacklosem Bombast und Langeweile strotzen; dann greift ein ebenso endloser Chorgesang ein, und die Tragödie wird zum Abschluss gebracht durch die nüchterne Erzählung einer Nebenperson. So war die Kunst dessen geartet, den das Jahrhundert den „Sophokles" Frankreichs nannte! — Die Form ist keine einheitliche; abgesehen von den lyrischen Chorgesängen der Dienerinnen der Cleopatra wechselt auch im Dialog der Alexandriner mit dem elfsilbigen jambischen Verse ab.

Wir heben zur Charakteristik der Sprache dieses Dramatikers einige Stellen heraus. So lautet eine Strophe und Antistrophe des Chors im II. Akt:

Elle qui orgueilleuse
Le nom d'Isis portoit,
Qui de blancheur pompeuse
Richement se vestoit,
Comme Isis l'ancienne,
Deesse Egyptienne.

Ore presque en chemise
Qu'elle va dechirant,
Pleurant aux pieds s'est mise

De son César, tirant
De l'estomach debile
Sa requeste inutile.

Im 3. Akt hält Cleopatra, nachdem sie den Seleukus höchsteigenhändig durchgeprügelt, folgende Ansprache an Octavian:

— — Voilà
Tous mes bienfaits. Hou! le dueil qui m'efforce,
Donne à mon cœur langoureux telle force
Que je pourrois, ce me semble, froisser
Du poing tes os, et les flancs crevasser
A coups de pied, —

worauf Octavian ihr antwortet:

— — O quel grinsant courage!
Mais rien n'est plus furieux que la rage
D'un cœur de femme. Et bien, quoy, Cleopatre,
Estes vous point à saoule de le battre? — —

„*Didon*" ist nicht ganz so monoton wie „*Cleopatra*"; es ist darin wenigstens der Versuch zu einem dramatischen Dialog und zu einer tragischen Verwickelung gemacht, aber der Wert auch dieser Deklamations-Tragödie ist dem Inhalt wie der Sprache nach ein minimaler.

Etwas besser steht es mit der fünfaktigen Komödie „*L'Eugène*", welche, im Jahre 1552 vor Heinrich II. mit grösstem Erfolge aufgeführt, Jodelle einen Triumph bereitete, wie ihn wenige Dichter nach ihm erlebt. Für den Geschmack des damaligen Hofes kein sehr rühmliches Zeichen, denn die Handlung wie die Sprache auch dieses Stückes von Jodelle sind von einer so furchtbaren Rohheit und Niedrigkeit, dass die Lektüre heute zu einer schweren Aufgabe wird. Aber es verdient einige Beachtung, weil es doch wenigstens etwas wie eine dramatische Verwickelung und Lösung enthält und sich befreit von dem Übermaass der schwülstigen Deklamation, die Jodelles Tragödien zu so fürchterlichen Geduldsproben macht. In gewisser Beziehung knüpft die Komödie „*L'Eugène*" an die Farce vom „*Maistre Pathelin*" an, insofern es sich wesentlich um die Prellerei eines tölpelhaften Menschen, Guillaume, handelt, — nur bewegt sich dieselbe ausschliesslich auf gemein erotischem Gebiet und giebt sich mit einem so rücksichtslosen Cynismus, dass die Begeisterung eines gebildeten Hofes für diese kunstlose Unsauberkeit heute ganz und gar unbegreiflich

erscheint. Die Niedrigkeit der Lebensauffassung paart sich in der Komödie „*L'Eugène*“ mit der Ruchlosigkeit der Sprache zu einem wahrhaft scheusslichen Gemisch. Nicht zu verkennen ist aber eine gewisse Flottheit und Witzigkeit der Aktion, — die Menschen sprechen annähernd wie Menschen und der Kern der Handlung ist nicht so ganz unwahrscheinlich und abenteuerlich.

Der Inhalt ist kurz der: Alix, die Maitresse des Abtes Eugène und des Soldaten Florimond, ist zur grösseren Bequemlichkeit von Ersterem an den tölpelhaften Guillaume verheiratet worden, der die Tugend und Liebe seiner Gattin nicht genug zu rühmen weiss. Leider wird das ruhige Leben zu Dreien gestört durch die unerwartete Rückkehr des Florimond aus dem Kriege. Da er von Alix keine Nachricht empfangen, glaubt er sie noch unverheiratet und will sein früheres Verhältnis mit ihr wieder anknüpfen; wie er aber erfährt, dass sie ihm inzwischen ungetreu und die Gattin eines Andern geworden, verfällt er in die grösste Wut und bedroht alle Beteiligten, den Abt nicht zuletzt, mit Mord und Todschlag. Da fällt dem würdigen Abt Eugène ein, dass seine Schwester, die tugendsame Helene, früher ein zartes Liebesverhältnis mit dem wütigen Florimond gehabt, welches aber durch die grössere Willfährigkeit der schönen Alix gelöst worden; er beredet seine Schwester — und schwer wird ihm das nicht —, des Soldaten Maitresse zu werden; Florimond ist damit zufriedengestellt, und der dumme Guillaume, der inzwischen von dem sauberen Vorleben seiner Frau gehört hat, beruhigt sich auch, als ihm der Abt aus einer Geldverlegenheit hilft. So setzt sich in diesem Stück im 5. Akt das Laster vergnügt an den gastfreien Tisch, den der Abt der ganzen nichtswürdigen Gesellschaft zum Schmause deckt. — Von irgendwelcher sittlichen Entrüstung des Dichters merken wir nicht das Geringste; auch nicht eine einzige Person, die nicht ihre moralische Verworfenheit lächelnd zur Schau trägt. — Um dem Leser einen Begriff davon zu geben, was vor dem französischen Hofe damals theatralisch zulässig war, führen wir auch aus „*L'Eugène*“ einige Proben an.

Im 1. Akt sagt der Abt von den Dienern der Kirche, nachdem er die üble Lage aller andern Stände, den König nicht ausgeschlossen, in drastischen Bildern geschildert:

Mais la gorge des gens d'Eglise
N'est point à autre joug submise
Sinon qu'à mignarder soymesmes,
N'avoir horreur de ces extremes,
Entre lesquels sont les vertus;
Estre bien nourris et vestus,
Estre curés, prieurs, chanoines,
Abbés, sans avoir tant de moynes
Comme on a de chiens et d'oiseaux;
Avoir les bois, avoir les eaux
De fleuves ou bien de fontaines,
Avoir les prez, avoir les plaines,
Ne recognoistre aucuns seigneurs,
Fussent ils de tout gouverneurs.
Bref, rendre tout homme jaloux
Des plaisirs nourriciers de nous.

Worauf der seinem Abt gleichwertige Kaplan Messire Jean das schöne Bild von der Herrlichkeit des geistlichen Lebens schmunzelnd weiter ausmalt:

— — Les livres, le papier, les plumes,
Et les breviaires ce pendant
Seroyent mille ans en attendant,
Avant qu'on y touchast jamais,
De peur de se morfondre; mais
Au lieu de ces sots exercices
De la musique les delices etc. etc.

Es fehlt nicht an Szenen voll wahrer Komik, so die, in welcher Maître Guillaume seine Alix als einen wahren Ausbund von Tugend rühmt und dem Zuhörer dabei unwillkürlich deren Lasterleben schildert, — so die andern, in welcher der Abt den Gläubiger Guillaume's, Matthieu, zur Nachsicht stimmt; diese Szene kommt dem Besten im „*Maître Pathelin*“ nahe:

Eugène: Vous voulez du comptant,
Je l'entends bien.
Matthieu: C'est la raison.
Eugène: Avez-vous en vostre maison
Grand nombre de fils?
Matthieu: Trois.
Eugène: Je prise
Ce nombre qui est sainct: l'Eglise
En aura-t-elle quelqu'un d'eux?

Matthieu: J'en feray de l'Eglise deux,
Car je veux tendre aux benefices.
Eugène: Toutes choses me sont propices.
Or ça, si j'avois d'aventure
Quelque belle petite cure
Valant six vingts livres de rente?
Matthieu: Dites le mot, mettez en vente,
Je mettray dessus mon dennier. — —

XVII. Jahrhundert.

15. Kapitel.

Malherbe und Boileau.

Malherbe's Leben fällt zum grössten Teil noch in das 16. Jahrhundert und sein Tod liegt fast 10 Jahre vor der Geburt Boileau's, — die Rollen jedoch, welche beide Männer in der Entwickelung der französischen Litteratur des 17. Jahrhunderts gespielt, haben so viel Ähnlichkeit mit einander, dass ihre Zusammenstellung nicht zu befremden braucht. Auch trägt das Werk, welchem Malherbe seine Berühmtheit verdankt, die „*Poésies*“, das Datum 1600, sodass er schon deshalb die neue Litteraturepoche zu eröffnen verdient.

In Malherbe's kritischer Tätigkeit, mehr noch als in seinen Poesien, offenbart sich der Geist des 17. Jahrhunderts, der seine Spuren selbst den Werken der freiesten Dichter unvergänglich aufgedrückt hat: der Geist der Regelmässigkeit. Ihm haben sich weder Corneille, noch Lafontaine, noch Molière entziehen können. Die theoretischen Gesetzgeber führen das Regiment in der Dichtung, die sorgfältig abgezirkelte Vorschrift tritt an die Stelle der kecken Ungebundenheit, welche die Jahrhunderte der altfranzösischen Litteratur beherrscht hatte. Die Zeit der leichtlebigen Könige geht zu Ende: kein Franz I. wetteifert mehr mit seinem Hofpoeten Marot im anmutigen Liebeslied, keine Königin Margarethe von

Navarra schreibt mehr ihre munteren Novellen, — bald verstummt auch der liederfröhliche Mund Heinrichs IV., dessen hübsche Chanson „*Charmante Gabrielle*“ nicht zu den schlechtesten lyrischen Erzeugnissen des 16. Jahrhunderts gehört. An die Stelle dieser echtfranzösischen bônhommistischen Herrscher tritt die Reihe der cäsarischen Despoten, die in Ludwig XIV. ihre höchste Verkörperung findet. Von nun ab auf allen Gebieten die Herrschaft der Formel, des Regelrechten. Die Etikette bei Hofe wird steifer, die Gärten von Versailles müssen sich der mathematischen Linie fügen, die Sprache scheidet ängstlich jede provinzialistisch-kräftige Wendung aus, welche noch die Ronsardisten nicht verschmäht hatten; der Reim wird in das Streckbett der peinlichsten Vorschriften gezwängt, der Vers darf nicht mehr in kühnem Schwunge das Bette der einen Verszeile überfluten und sich zu machtvollerem Rhythmus mit der nächsten Verszeile verbinden; die dramatische Dichtung wird von der engherzigen Vorschrift der berühmten „drei Einheiten“ nach falsch verstandenen aristotelischen Sätzen geknebelt, — kurz, wohin wir blicken, fast überall zeigt uns die Litteratur des 17. Jahrhunderts eine Fesselung der dichterischen Freiheit durch ein selbstauferlegtes, oder widerstandslos hingenommenes Joch von Formeln. Schon die Ronsardisten hatten den Hauptnachdruck nicht auf die freie Entfaltung des Dichtergeistes gelegt, sondern das Dichten für eine durch die Befolgung gewisser schematischer Regeln sich von selbst ergebende Fertigkeit erklärt; ihre einseitige Betonung des klassisch-altertümlichen Standpunktes war nur ein Beiwerk, — im Grunde waren schon sie der Meinung, dass die Form, nicht der Inhalt, den Dichter mache.

Malherbe vertrat diese aller echten Poesie todfeindliche Richtung durch Lehre und Beispiel, und wenn auch Boileau mehr Verständnis für das wahre Wesen der Poesie zeigte und wenigstens die Meisterwerke seiner Zeitgenossen auch wegen ihres Inhaltes gelten liess, so unterscheidet er sich durch seine theoretische Auffassung und durch das Exempel seiner eigenen Dichtungen nur sehr gering von Malherbe, dem zeitlich ersten Gesetzgeber der französischen Litteratur des klassischen Jahrhunderts. Es war durchaus nur dem Geiste jener Periode entsprechend, dass in ihr

die Gründung der französischen Akademie erfolgte, dass die erste grosse Grammatik und die erste Auflage des offiziellen akademischen Wörterbuches der französischen Sprache erschienen, — wie es auch ganz zeitgemäss war, dass die Unkenntnis der älteren französischen Litteratur gerade bei den Litteraten in einem für sie höchst beschämenden Umfange sich zeigte und ihnen oft genug die lächerlichsten Urteile in den Mund legte.

François de Malherbe, in Caën im Jahre 1555 geboren, aber frühzeitig nach Paris übergesiedelt, starb daselbst im Jahre 1628, hat also die letzten Stadien der von Ronsard und du Bellay ausgegangenen „Reform“-Bewegung in ihrer vollen Blüte miterlebt. Seine Abneigung gegen das unfranzösische Antikisiren der Plejade war eine so tiefgewurzelte, dass man erzählt, er habe wenn ihm selbst zuweilen eine der Ronsard'schen Schwülstigkeiten unterlief, zu sagen gepflegt: „Hier habe ich ronsardisirt“. Mit herbem Spott verfolgte er die geschmacklosen Nachahmer des Altertums, bemühte sich aber auch durch seine eigenen Dichtungen den Weg zur Korrektheit und zur wahren Reform der poetischen Sprache zu zeigen. Von ihm datirt die Strenge der Form, welche seitdem die Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts unerbittlich beherrscht hat. Boileau hat diese reformatorische Tätigkeit Malherbes richtig gewürdigt in den Versen seiner „*Art poétique*“ (Chant I.):*)

Enfin Malherbe vint et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence.
D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

*) Von Ronsard heisst es kurz vorher verächtlich:

— — Ronsard
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque,

Tout reconnut ses lois; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.
Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté
Et de son tour heureux imitez la clarté.

Malherbe war, wie man ihm ins Gesicht sagte, „ein Tyrann der Worte und Silben". Er feilte seine Gedichte so lange, bis auch nicht der leiseste Misston aus ihnen klang, bis alles so harmonievoll ins Ohr fiel, dass selbst des Französischen Unkundige an der lauten Lektüre seiner Gedichte Freude haben. Eine einzige Strophe kostete ihm oft ganze Stösse Papier bis zu ihrer tadellosen Gestaltung. Sehr bezeichnend für seine Art zu dichten ist das Scherzwort seiner Zeitgenossen, Malherbe habe so langsam gearbeitet, dass eine zum Trost für einen eben verwitweten Freund geschriebene Ode diesen schon wieder verheiratet gefunden.

Seine Vorschriften über die Korrektheit der Sprache und des Versbaues sind von peinlicher Schärfe. So eifert er gegen das sogenannte „enjambement" zweier Verse, d. h. gegen das Übergreifen des einen Verses in den nächtfolgenden, und beeinträchtigt dadurch die Freiheit der poetischen Bewegung erheblich. Vom Reim verlangt er nicht nur die Übereinstimmung der Laute für das Ohr, sondern auch für das Auge, — natürlich: denn für ihn gab es keine gesungene, lebendige Poesie mehr, sondern nur gelesene Gedichte. Sein treuester Anhänger und Schüler, der Marquis de Racan, berichtet in seiner pietätvollen Schrift „*Vie de Malherbe*", der Dichter habe nicht dulden wollen, dass man die Endungen „*ant*" und „*ent*" „*ance*" und „*ence*" mit einander reimen lasse; selbst gegen die Reime wie „*montagne*" und „*campagne*", „*défense*" und „*offense*", „*père*" und „*mère*", „*toi*" und „*moi*" habe er sich ausgesprochen, weil sie sich zu sehr von selbst verständen. Reime wie „*bonheur*" und „*malheur*" und „*honneur*" tadelte er gleichfalls.

Malherbe's ausserordentliche Schärfe gegen die zeitgenössischen Dichter und seine übertriebene Formenstrenge zogen ihm manchen herben Angriff zu. Die nachfolgende Stelle aus der IX. Satire Mathurin Regniers ist offenbar gegen Malherbe's grammatische und metrische Haarspalterei gerichtet:

Cependant leur savoir ne s'étend seulement
Qu'à regratter un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un *qui* ne heurte une diphtongue,
Espier si des vers la rime est brève ou longue,
Ou bien si la voyelle, à l'autre s'unissant,
Ne rend point à l'oreille un vers trop languissant,
Et laissent sur le vert le noble de l'ouvrage.

Noch schärfer trifft er aber die schwächste Stelle Malherbe's: seinen gänzlichen Mangel an Phantasie — in den Versen:

Nul esguillon divin n'élève leur courage;
Ils rampent bassement, faibles d'inventions,
Et n'osent, peu hardis, tenter les fictions,
Froids à l'imaginer: car s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime et polit de façon
Qu'elle rend à l'oreille un agréable son.

Auch Balzac (natürlich der „Ältere", 1574—1654) hat Malherbe's Sprachreinigungsbestrebungen hübsch verspottet: „Er setzte die grössten Unterschiede zwischen *pas* und *point* fest und behandelte die Angelegenheit des Gérondifs und der Partizipien wie die zweier benachbarter und auf ihre Grenzen eifersüchtiger Völker."*) Damit stimmt denn auch die andere boshafte Anekdote, Malherbe habe auf dem Totenbette noch einer Krankenwärterin Vorwürfe wegen eines falsch ausgesprochenen Wortes gemacht! Er galt für den besten Richter in allen Fragen der Grammatik und des Wörterbuchs, und selbst König Heinrich IV., sein wohlwollender Gönner, unterwarf sich gern seinem Ausspruch. Dabei schöpfte er sein Urteil aber keineswegs aus einer reintheoretischen Laune, sondern bildete seinen Sprachsinn an den richtigen Quellen: an der Sprache des Volkes. Racan erzählt, Malherbe habe in streitigen Fällen sich auf den Sprachgebrauch der Marktleute auf dem Heuplatz in Paris berufen. Insofern hatte seine Strenge wenigstens eine gesunde Begründung und beruhte nicht, wie die Kunstsprache der Ronsardisten, auf unvolkstümlichen Voraussetzungen.

Malherbe's Dichtungen umfassen, entsprechend seiner ernsten Selbstkritik, nur einen mässigen Band. Von einem wahren poetischen Gefühl sind sie noch freier als Ronsards Werke; sie

*) Vgl. Büchner: Französische Litteraturbilder, I. S. 100.

sind von vollendeter Glätte, angenehmem Tonfall, sprachlicher Reinheit, wie wenige andere Poesien, aber auch von einer geradezu erschreckenden Inhaltlosigkeit und Nüchternheit. Seine Stoffe entnimmt er im wesentlichen den trivialen Vorkommnissen des Hoflebens, und wenn er gelegentlich solche erschütternden Ereignisse wie ein missglücktes Attentat auf Heinrich IV. besingt, so erhebt er sich auch darin nicht über das mässige Niveau der Hofpoesie, oder er ertötet die poetische Wirkung einer solchen höheren Gelegenheitsdichtung durch die fürchterliche Länge: die Ode auf das erwähnte Attentat umfasst zweiundzwanzig Strophen von je 10 Versen, alle sehr wohlklingend, aber auch alle ohne einen Hauch von echter Herzenspoesie, ja selbst ohne jenen rhythmischen Schwung, hinter dem sich die Gefühllosigkeit sonst so bequem verbirgt. Ein einziges Mal hat Malherbe die Saiten gerührt, um ein Ereignis zu besingen, welches ihm selbst ans Herz gegriffen: den Tod seines im Duell gefallenen Sohnes. Das zornige Sonett gegen die „Verbrecher" lautet:

Que mon fils ait perdu sa dépouille mortelle,
Ce fils qui fut si brave, et que j'aimai si fort:
Je ne l'impute point à l'injure du sort,
Puisque finir à l'homme est chose naturelle.

Mais que de deux marauds la surprise infidèle
Ait terminé ses jours d'une tragique mort,
En cela ma douleur n'a point de réconfort
Et tous mes sentiments sont d'accord avec elle.

O mon Dieu, mon Sauveur, puisque par la raison
Le trouble de mon âme étant sans guérison,
Le voeu de la vengeance est un voeu légitime,

Fais que de ton appui je sois fortifié.
Ta justice t'en prie; et les auteurs du crime
Sont fils de ces bourreaux qui t'ont crucifié.

Dies Gedicht ist fast das einzige in der ganzen Sammlung, aus dem uns eine warmgefühlte Stimmung entgegenweht; alle anderen Stücke, ohne jede Ausnahme, tragen durchweg das Gepräge anempfundener Gelegenheitsgefühle. — Übrigens erfährt das vorstehende Sonett eine ganz eigentümliche Beleuchtung durch den Umstand, dass Malherbe's Sohn einige Jahre zuvor selber im Duell seinen Gegner getötet und auf Verfolgung der Witwe des Ge-

fallenen vom Gerichtshof in Aix zum Tode verurteilt, aber durch den König Heinrich IV. begnadigt worden war.

Das bekannteste Gedicht Malherbe's ist eine Trostode an einen Monsieur du Périer auf den Tod der Tochter desselben. Namentlich die schöne Strophe:

> Mais elle étoit du monde, où les plus belles choses
> Ont le pire destin,
> Et rose elle a vécu ce que vivent les roses:
> L'espace d'un matin.

hat es bis zu sprichwörtlicher Bekanntheit gebracht. Man finde sie noch heute auf französischen Kirchhöfen zu Dutzenden über den Gräbern junger Mädchen. Diese vier Verse sind der einzige Rechtstitel Malherbe's auf den Namen eines Dichters. Die andern Strophen des etwas länglichen Gedichtes enthalten die ganz gewöhnlichen Trostphrasen ohne irgendwelchen tieferen Gedanken, sind aber von wunderbarer Schönheit in Sprache wie Versbau. Das Ganze ist ein äusserst „verständiges" Gedicht und rechtfertigt Boileau's Lobspruch über den „sage écrivain" durchaus. Malherbe, der selbst zwei Kinder durch den Tod verloren, sagt seinem Freund du Périer unter andern Trostworten:

> De moi, déjà deux fois d'une pareille foudre
> Je me suis vu perclus,
> Et deux fois la raison m'a si bien fait résoudre,
> Qu'il ne m'en souvient plus.

Wenn je zu viel Verstand der Dummheit ähnlich gesehen, dann in diesem Falle.

Wir sagten früher, dass Malherbe's Dichtung sich überwiegend die winzigen Begebenheiten des Hoflebens zum Gegenstande genommen. Das ist nun auch vor ihm schon reichlich geschehen; aber erst mit ihm beginnt die Periode jener entsetzlichen Schmeichelei-Poesie, welche das ganze 17. Jahrhundert, trotz seiner bleibenden dichterischen Schöpfungen, zu einem der unerquicklichsten in der Geschichte der französischen Poesie machen sollte. Gewiss hat Heinrich IV., Frankreichs bester König, die Anerkennung seiner Zeitgenossen verdient wie keiner vor noch nach ihm; aber die platte, verlogene, würde- und geschmacklose Art, in welcher dies

von Malherbe geschah, ist heute unerträglich. Im Vergleich zu dieser Sorte von Hofpoesie sind die allerliebsten Lieder Marot's an seinen König Franz I., aus denen ebenso viel Respekt wie Selbstgefühl athmet, ein wahres Labsal. Malherbe hat den Ton angegeben, der später von Boileau mit grösserem Geschick, aber auch mit noch grösserem Knechtsinn, Ludwig XIV. gegenüber fortgeführt wurde. Strophen wie die folgende an Heinrich IV. anlässlich der glücklichen Eroberung von Sedan gerichtete finden sich bei Malherbe bis zum Überdruss:

O Roi, qui du rang des hommes
T'exceptes par ta bonté,
Roi, qui de l'âge, où nous sommes
Tout le mal as surmonté;
Si tes labeurs, d'où la France
A tiré sa délivrance,
Sont écrits avecque foi,
Qui sera si ridicule
Qui ne confesse qu'Hercule
Fut moins Hercule que toi?

Der Unterschied zwischen Heinrich IV. und Ludwig XIV. war unter anderm auch der, dass jener zu solchen Abgeschmackheiten seiner poetischen Hofschranzen gelächelt, dieser sie für wohlverdiente Gerechtigkeit genommen und Boileau's noch beleidigendere Schmeicheleien mit einer königlichen Pension belohnt hat.

Malherbe's Kriecherei beschränkte sich nicht auf die dem Könige gewidmeten Oden, Hymnen und sonstigen Gelegenheitsreimereien; als ein Herr von Bellegarde ihm eine Pension verschafft (auf die Pension kommt es nämlich sämtlichen Dichtern des 17. Jahrhunderts mehr oder weniger an), besang er auch ihn in den unglaublichsten Tönen:

A la fin c'est trop de silence
En si beau sujet de parler:
Le mérite qu'on veut celer
Souffre une injuste violence.
Bellegarde, unique support,
Où mes voeux ont trouvé leur port,
Que tarde ma paresse ingrate,
Que déjà ton bruit nonpareil
Aux bords du Tage et de l'Euphrate
N'a vu l'un et l'autre soleil?

Les Muses hautaines et braves
Tiennent le flatter odieux,
Et comme parentes des Dieux
Ne parlent jamais en esclaves. — —

— L'éternité que promet
La montagne au double sommet,
N'est que mensonge et que fumée,
Ou je rendrai cet univers
Amoureux de ta renommée
Autant que tu l'es de mes vers. —

In diesem erbaulichen Ton geht es durch fünfundsechzig Strophen zu je zehn Versen weiter! Dergleichen nannte man damals Poesie, und solche Reimerei pries Boileau nach mehr als funfzig Jahren als den Gipfel dessen, was die französische Litteratur zu Anfang des 17. Jahrhunderts geleistet! Und da auch Malherbe's Zeitgenossen mit ihrem bewundernden Lobe dieser glatten, geleckten Nichtigkeit nicht zurückhielten, so dürfen wir es ihm nicht allzusehr verargen, wenn er, darin Ronsard ähnlich, sich selbst die Unsterblichkeit prophezeite in den Versen:

Les ouvrages communs vivent quelques années,
Ce que Malherbe escrit dure éternellement.

Neben Malherbe sind zu nennen seine Verehrer und Schüler: Maynard (1582—1642) und Racan (1589—1670). An formeller Glätte kam dem Meister keiner von beiden gleich, — an poetischer Empfindung übertreffen ihn beide. Maynard hatte nicht das Glück, wie Malherbe, sich der Gunst des Hofes zu erfreuen, die damals für einen dichterischen Erfolg unerlässlich war; weder bei Heinrich IV. noch bei Richelieu gelang es ihm, Anerkennung für seine Poesie zu erzielen. Und doch hat er manche hübsche Ode geschrieben, die mindestens so gut ist wie das meiste von Malherbe, abgesehen von dem Wohllaut der Sprache, und manches zierliche Epigramm ist ihm geglückt. Wir zitiren von ihm ein Sonett an Richelieu, der seinen Bitten um eine Hofgunst, d. h. um eine Pension, ein beharrliches Nein! entgegengesetzt hatte:

Par vos humeurs le monde est gouverné,
Vos volontés font le calme et l'orage,
Et vous riez de me voir confiné,
Loin de la cour, dans mon petit village.

Cléomedon, mes désirs sont contents,
Je trouve beau le désert où j'habite,
Et connais bien qu'il faut céder au temps,
Fuïr l'éclat, et devenir ermite;

Je suis heureux de vieillir sans employ,
De me cacher, de vivre tout à moi,
D'avoir dompté la crainte et l'espérance;

Et si le ciel qui me traite si bien
Avoit pitié de vous et de la France,
Vostre bonheur seroit égal au mien.

Racan zeichnet sich aus durch ein inniges Gefühl für die Natur, die er, ganz im Gegensatz zu dem Hofdichter Malherbe, mit einer natürlichen Wärme besingt. Was die Form anlangt, so genügt dieselbe sogar strengen Anforderungen vollkommen; nur Malherbe hatte viel daran auszusetzen, während der nicht minder formenängstliche Boileau in einer seiner Satiren sich zu den übertriebensten Lobsprüchen über Racan hinreissen liess und die greuliche Geschmacklosigkeit schrieb:

Racan pourrait chanter au défaut d'un Homère.

Das schlechteste, was Racan geleistet, unter dem Einflusse der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts grassirenden Krankheit der Schäferpoesie, sind seine ganz und gar erkünstelten „*Bergeries*". Es ist merkwürdig, dass derselbe Dichter, der zum Lobe des wirklichen Landlebens so herzliche Töne gefunden, sich zu gänzlich verzerrten Darstellungen eines süsslich-sentimentalen Schäferlebens mit seinen Liebeleien im Stile der Hofgesellschaft und andern Unmöglichkeiten hat verleiten lassen. Aber selbst in den „*Bergeries*" athmet zuweilen poetische Wahrheit und ein realistischer Hauch belebt die Schwüle jener erlogenen Schäferwelt, — so z. B. in den Versen:

Et lorsque le soleil, en achevant son tour,
Finissoit mon travail en finissant le jour,
Je trouvois mon foyer couronné de ma race.
A peine bien souvent y pouvois-je avoir place.
L'un gisoit au maillot, l'autre dans le berceau;
Ma femme, en les baisant, devidoit son fuseau.
Jamais l'oisiveté n'avoit chez moi d'entrée,
Le temps s'y menageoit comme chose sacrée;

Aussi les dieux alors bénissoient ma maison,
Toutes sortes de biens me venoient à foison.

Nicolas Boileau-Despréaux (1636—1711) setzte die kritische Tätigkeit Malherbe's mit ungleich grösserem Geschick und Geschmack fort. Besass auch er keine eigentlich poetische Schöpferkraft, so hatte er doch einen viel offeneren Sinn für dichterische Schönheit in den Werken anderer, als Malherbe. Zur Kritik war er befähigt wie selten ein Mann, und zwar nicht nur zu jener Art unfruchtbarer Kritik, welcher keine Schwäche eines Genies entgeht, sondern zu der anregenden und lenkenden Kritik, welche dem schaffenden Geist zuweilen so willkommen ist. Boileau's Einfluss auf die Litteratur seines Volkes, ganz besonders auf die seiner Zeitgenossen, mit denen fast allen er in freundschaftlichem Verkehr gestanden, ist ein sehr grosser gewesen. Seine unablässige Ermahnung zur Korrektheit der Form, die er durch sein glänzendes Beispiel unterstützte, war von segensreichem Erfolge gekrönt: ihm verdankt das 17. Jahrhundert recht eigentlich die Klassizität der Sprache. Dabei ging er keineswegs so einseitig-pedantisch zu Werke wie Malherbe: er achtete nicht ausschliesslich auf Grammatik und Versbau, sondern ebenso und mehr auf die Klarheit der dichterischen Auffassung.

Seine Verdienste als Kritiker lassen sich kurz dahin zusammenfassen: er reinigte den französischen Parnass von den unberufenen Eindringlingen, — und er förderte selbst die wahrhaft grossen Schriftsteller seiner Zeit auf dem Wege zur Reinheit der Sprache und der Form. Boileau's Grundzug war die Liebe zur Wahrheit. Abgesehen von der im Geiste der Zeit begründeten Schmeichelei gegenüber dem Könige Ludwig XIV., hat er stets ohne Furcht und oft mit uneigennütziger Hingebung die Dummheit und Talentlosigkeit bekämpft, das echte Talent ans Tageslicht gezogen. Oft genug hat er sich mit den herrschenden Strömungen, auch mit solchen bei Hofe, in Widerspruch gesetzt, um hintangehaltenen tüchtigen Werken die gebührende Geltung zu verschaffen. Der „grosse König“ beschützte ja mit ziemlich unparteiischer Geschmacklosigkeit die erbärmlichen Schmierer ebenso glänzend wie die wahrhaften Genies, und somit bedurfte es eines ehrlichen

Mannes wie Boileau, um die schreiendsten Ungerechtigkeiten gutmachen zu helfen.*) Boileau war sozusagen das litterarische Gewissen des 17. Jahrhunderts und eine öffentliche Macht in der Litteratur, wie sie in solcher allgemein anerkannten Geltung nie wieder dagewesen. Wäre er von der Verantwortlichkeit seiner kritischen Tätigkeit nicht so durchdrungen gewesen, er hätte die Litteratur seines Zeitalters unermesslich schädigen können.

In der neunten seiner Episteln spricht er den Grundsatz aus, der ihn stets geleitet:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable. **)

Dazu sein Hass gegen schlechte Bücher, von dem er kräftig sagt:

M'inspira, dès quinze ans, la haine d'un sot livre.

Mit diesen beiden Waffen, der Begeisterung für die Wahrheit und dem Hass gegen die Dummheit, hat er einen guten, erfolgreichen Kampf gekämpft.

Was zunächst seine eigenen poetischen Leistungen anlangt, so dürfen wir in ihnen keine Wärme, keine Phantasie, nichts von all dem suchen, was eigentlich den Dichter von dem Verskünstler unterscheidet. Die Lyrik war auch ihm, wie fast allen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts, verschlossen. Sie hätte sich schwerlich dem strengen Regelzwange unterworfen, welchen Boileau und Malherbe für die Poesie forderten. Sein litterarisches Gepäck wiegt zwar schwerer als das Malherbe's, aber auch Boileau's sämtliche metrische Arbeiten umfassen nur einen mässigen Band, was auch begreiflich ist bei der peinlichen Sorgfalt, mit der er Vers für Vers glättete. Aber in der Reinheit des sprachlichen Ausdrucks

*) Wie es mit den „Pensionen" an Schriftsteller unter Ludwig XIV. aussah, lernen wir am besten aus der noch erhaltenen Liste, welche im Auftrage des Königs von Chapelain, einem heute längst vergessenen Skribler, im Jahre 1663 zusammengestellt wurde. Hier folgen die Kaufpreise der Freiheit der besten Männer jener Zeit, wofür sie ihr Genie in den Dienst eines in litterarischen Fragen notorisch unzurechnungsfähigen Königs gestellt haben: Corneille erhielt 2000 livres, Molière 1000; dagegen der Historiograph Mézeray 4000, der Verfertiger der Liste, Chapelain, 3000, ein Abbé Cottin 1200, ein gewisser Dauvrier 3000 livres. Boileau figurirt noch nicht in dieser Liste und Lafontaine hat, wegen seiner „*Contes*", nie eine Pension erhalten.

**) Alfred de Musset kehrte den Satz um und meinte: „Rien n'est vrai que le beau!"

wie in der metrischen Form übertrifft ihn darum auch kaum ein französischer Schriftsteller. Seine Verse fallen so musikalisch ins Ohr, dass man lange Zeit den Mangel des tieferen poetischen Gehaltes überhört und sich an dem Wohllaut ergötzt. — Die einzige positiv-poetische Seite bei Boileau war ein gewisser Sinn für das Komische, das Grotteske. In seinem komischen Heldengedicht, „*Le Lutrin*" („das Chorpult"), einem epischen Nichts in 6 Gesängen, sind viele Stellen, die durch den Gegensatz des unbedeutenden Stoffes und der gesucht majestätischen Darstellung sehr belustigend wirken. Auch erzielt Boileau durch eine bewundernswerthe Tonmalerei in diesem Gedicht zuweilen sehr bedeutende Wirkungen. So in der Stelle:

Dans le réduit obscur d'une alcôve enfoncée,
S'élève un lit de plume à grands frais amassée;
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour;
Là, parmi les douceurs d'un tranquille silence,
Règne sur le duvet une heureuse indolence,
C'est là que le le prélat, muni d'un déjeûner,
Dormant d'un léger somme, attendait le dîner.

La Harpe meinte von diesen Versen, sie seien so gedämpft, dass der schlummernde Prälat durch sie schwerlich würde geweckt werden.

Sehr gelungen ist auch die Schilderung eines abscheulichen Gastmahls, zu dem Boileau geladen worden mit dem hoffnungsreichen Zusatz: Molière werde erwartet. Statt dessen findet der Dichter einen plumpen Wirt, schlechte Gesellschaft, schlechten Wein und schlechtes Essen, und rächt sich dafür in der III. Satire, einem kleinen Meisterstück in der Realistik des Trivialen:

— Sur un lièvre flanqué de six poulets étiques
S'élevaient trois lapins, animaux domestiques,
Qui, dès leur tendre enfance élevés dans Paris,
Sentoient encor le chou dont ils furent nourris;
Autour de cet amas de viandes entassées
Régnoit un long cordon d'alouettes pressées,
Et sur les bords du plat six pigeons étalés
Présentoient pour renfort leurs squelettes brûlés.
A côté de ce plat paraissoient deux salades,
L'une de pourpier jaune, et l'autre d'herbes fades,
Dont l'huile de fort loin saisissoit l'odorat,
Et nageoit dans des flots de vinaigre rosat. —

Diese Satire ist von allen die einzige, in der Boileau sein Vorbild Horaz erreicht durch die heitere Verspottung der Kleinmisère des Gesellschaftslebens. In den andern erhebt er sich nicht über den Gemeinplatz, kommt namentlich Regnier nicht gleich. Boileau's Ideal einer Satire war eben kein hohes, wie uns sein Ausspruch über Regnier (siehe S. 168) gezeigt hat. — Die berühmteste seiner Satiren ist die IX.: „*à mon esprit*“ gerichtet. Sie enthält die kritischen Grundsätze Boileau's in viel schärferer Sprache, als die sehr bedächtig-doktrinäre *Art poétique*. Auch die Form dieser Plauderei mit seinem eigenen Geist ist eine überaus anmutige. Die für Boileau's Charakter bezeichnendsten Stellen sind die folgenden:

— — Gardez-vous, dira l'un, de cet esprit critique (Boileau):
On ne sait bien souvent quelle mouche le pique;
Mais c'est un jeune fou qui se croit tout permis,
Et qui pour un bon mot va perdre vingt amis. — —
— — Il n'est valet d'auteur, ni copiste à Paris,
Qui, la balance en main, ne pèse les écrits.
Dès que l'impression fait éclore un poëte,
Il est esclave né de quiconque l'achète.
— — Un auteur à genoux dans une humble préface,
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander grâce,
Il ne gagnera rien sur ce juge irrité,
Qui lui fait son procès de pleine autorité.
Et je serai le seul qui ne pourrai rien dire,
On sera ridicule, et je n'oserai rire!
Et qu'ont produit mes vers de si pernicieux,
Pour armer contre moi tant d'auteurs furieux?
Loin de les décrier, je les ai fait paroître:
Et souvent sans ces vers qui les ont fait connoître,
Leur talent dans l'oubli demeureroit caché! — —

Es folgen mehrere Verse, in denen er die Einwendungen seiner Gegner gegen die Herbigkeit seiner Kritik anführt, und darauf erwidert er:

— — Voilà ce que l'on dit. — Et que dis-je autre chose?
En blâmant ses écrits ai-je d'un style affreux
Distillé sur sa vie un venin dangereux?
Ma muse, en l'attaquant, charitable et discrète,
Sait de l'homme d'honneur distinguer le poëte. — —
— — Mais que pour un modèle on montre ses écrits,
Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits;

Comme roi des auteurs qu'on l'élève à l'empire:
Ma bile alors s'échauffe, et je brûle d'écrire,
Et, s'il ne m'est permis de le dire au papier,
J'irai creuser la terre, et comme ce barbier,
Faire dire aux roseaux par un nouvel organe:
„Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne. — —

Sehr schön und namentlich sehr richtig sind auch die Verse in derselben IX. Satire, in welcher er sich über die Aufgabe der Satire im allgemeinen verbreitet:

— — Elle seule, bravant l'orgueil et l'injustice,
Va jusque sous le dais faire pâlir le vice, —

leider hat er von dieser Pflicht der Satire niemals Gebrauch gemacht. Ja, diese selbe Satire schliesst mit einer an den Haaren herbeigezogenen, banalen Lobhudelei für den König und schwächt so ihre eigene Wirkung beträchtlich ab.

Überhaupt die Kriecherei vor Ludwig XIV.! Kein Dichter hat sie mit einer solchen Preisgebung des Geschmackes und der persönlichen Würde getrieben wie Boileau. Man weiss oft nicht, worüber man sich schmerzlicher verwundern muss: über die bis zur stupiden Verblendung gehende Eitelkeit des solchermaassen angesungenen Königs, oder über die geradezu hündische Erniedrigung eines Mannes wie Boileau, dessen litterarische Bedeutung viel zu fest begründet war, um von der Gnade des Hofes allein abzuhängen. Vieles lässt sich durch den allgemeinen Sklavensinn der litterarischen Welt des 17. Jahrhunderts entschuldigen, der selbst Molière zur Unterwürfigkeit unter den Wankelmut seines königlichen Herrn zwang, — das Meiste bleibt in der Form, in der es uns überkommen, unentschuldbar. Das Stärkste in diesem Genre hat Boileau in seinen Episteln geleistet, deren er 12 geschrieben. Namentlich die IV. und VIII. sind voll der widerwärtigsten und durch ihr Übermaass lächerlich wirkenden Schmeicheleien. Eine Epistel wie die VIII.: „*Au Roi*" kann man heutzutage — von politischer Parteistellung vollständig abgesehen — nicht ohne Ekel hintereinander lesen. Sie war die Danksagung für eine Boileau vom Könige zugewiesene reichliche Pension. Einige Kraftstellen verdienen bekannt zu werden.

Der erste Vers lautet:

Grand roi, cesse de vaincre, ou je cesse d'écrire,

dann heisst es im weiteren Verlauf:

Ton courage, affamé de péril et de gloire,
Court d'exploits en exploits, de victoire en victoire.
Souvent ce qu'un seul jour te voit exécuter
Nous laisse pour un an d'actions à conter.*) — —
— — Te voyant de plus près, je t'admire encor plus.
Dans les nobles douceurs d'un séjour plein de charmes,
Tu n'es pas moins héros qu'au milieu des alarmes, — —
Tu cultives les arts; tu répands les bienfaits;
Tu sais récompenser jusqu'aux muses critiques. —
— — Tu le sais bien pourtant, cette ardeur empressée
N'est point en moi l'effet d'une âme intéressée.
Avant que tes bienfaits courussent me chercher,
Mon zèle impatient ne se pouvoit cacher.
Je n'admirois que toi. Le plaisir de le dire
Vint m'apprendre à louer au sein de la satire;
Et depuis que tes dons sont venus m'accabler,
Loin de sentir mes vers avec eux redoubler,
Quelquefois, le dirai-je? un remords légitime,
Au fort de mon ardeur vient refroidir ma rime.
Il me semble, grand roi, dans mes nouveaux écrits,
Que mon encens payé n'est plus de même prix.
J'ai peur que l'univers, qui sait ma récompense,
N'impute mes transports à ma reconnaissance,
Et que par tes présents mon vers décrédité
N'ait moins de poids pour toi dans la postérité.

Worin Boileau merkwürdig Recht hat! — Nach diesen Versen sollte man meinen, die Lobhudelei sei zu Ende: aber der Dichter weiss seine moralischen Anwandlungen zu bekämpfen:

Toutefois je sais vaincre un remords qui te blesse,

und nun nimmt die Schmeichelei ungehindert weiter ihren Lauf.

Auch in der gleichfalls „*Au Roi*“ adressirten IV. Epistel finden sich Stellen von entsetzlicher Lächerlichkeit, so wenn er Ludwigs Blick die Kraft zuschreibt, dem Geschick die Wege vorzuschreiben:

Mais Louis d'un regard sait bientôt la (la fortune) fixer:
Le destin à ses yeux n'oseroit balancer.

*) Diese Epistel schrieb Boileau im Jahre 1675; sie wurde aber klugerweise erst 1677 von ihm veröffentlicht, weil der Feldzug von 1675 für Ludwig ein sehr unglücklicher gewesen und diese Schmeichelei doch gar zu sehr wie eine Satire geklungen hätte.

Die Krone aber der an Unverschämtheit grenzenden Kriecherei verdient Boileau, wenn er dicht hinter der von fadesten Schmeicheleien wimmelnden VIII. Epistel sogleich in der IX. an den Marquis von Seignelay gerichteten scheinheilig sich gegen die nichtswürdigen Schmeichler und die Dummköpfe wendet, die sich plumpe Schmeicheleien ruhig gefallen lassen!

Auch in den Episteln an Freunde liebt er es, stark aufzutragen. So schreibt er an Racine aus Anlass von dessen „Iphigenie“:

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée
Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé.

Viel berechtigter und verzeihlicher dagegen klingt die Lobrede auf seine eigenen Verdienste, deren Grenzen er selbst meist verständig erkannte, (IX. Epistel):

Sais-tu, pourquoi mes vers sont lus dans les provinces,
Sont recherchés du peuple, et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux,
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure:
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux, et va saisir le coeur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste;
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste;
Et que mon coeur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi même il n'ait dit.

Die letzten beiden Verse leiten uns ohne Zwang auf Boileau's berühmtestes Werk über: „*L'art poétique*“ (1674). Sie enthalten die beste Charakteristik desselben: leichte Verständlichkeit, Mangel an überraschenden, neuen Sätzen, — mit einem Wort, glänzend versifizirte Gemeinplätzlichkeit. Aber gerade die Trivialität, die Selbstverständlichkeit der in der „*Art poétique*“ gegebenen Vorschriften über die Dichtkunst, im Verein mit der wunderbar harmonischen Sprache, haben dem inhaltlich sehr wenig wertvollen Werke eine kolossale Verbreitung im 17. und 18. Jahrhundert verschafft, und noch heute zählen seine Gemeinplätze zu den häufigst gehörten geflügelten Worten der französischen Litteratursprache. Es ist der „Ars poetica“ des Horaz nachgebildet, enthält auch viele von deren Versen in fast wörtlicher Übersetzung und beantwortet die Fragen

nach dem Wesen der Poesie und ihrer Technik vom Standpunkte der formalistischen Ästhetik des 17. Jahrhundert. Dass zur Poesie vor allem — Poesie, poetische Auffassung und Phantasie, erforderlich sei, giebt er in gewissem Sinne zu, aber wenige Verse genügen zur Erledigung dieses nebensächlichen Moments. Die Hauptsache ist ihm für den Dichter — der Verstand:

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Und nun führt er in 4 Gesängen aus, wie ein solcher verständiger Dichter es anzustellen habe, um Meisterwerke zu schaffen. Zum Glück hatten die wahrhaft schöpferischen Genies des 17. Jahrhunderts nicht auf die Überflüssigkeit eines solchen Codex des poetischen Handwerks gewartet, um ihre Dichtungen zu schaffen: als Boileau's „*Art poétique*“ erschien, waren Corneille's, Molière's und Racine's Hauptdramen schon bekannt. Das Einzige, was Boileau durch sein Werk erzielte, war allerdings, dass fortan selbst die bedeutenderen seiner Zeitgenossen mehr Wert auf die Tadellosigkeit der Form legten. — Manche hübsche Wendung eines längst bekannten Grundsatzes findet sich wohl hier und da, so z. B. die Verse:

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain —

aber im übrigen ist die *Art poétique* der Tummelplatz abgedroschener Phrasen. Nachstehend eine kleine Sammlung der blühendsten Trivialitäten, die um so drastischer wirken, mit je selbstbewussterem Pathos sie vorgebracht werden, als seien sie ganz neue Entdeckungen:

Tout ce qu'on dit de trop, est fade et rebutant.

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

Avant donc que d'écrire apprenez à penser.

Des siècles, des pays, étudiez les moeurs:
Les climats font souvent les diverses humeurs.

Voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser?
Faites choix d'un héros propre à m'intéresser.

Un poëme excellent, où tout marche et se suit,
N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit.
Il veut du temps, des soins: et ce pénible ouvrage
Jamais d'un écolier ne fut l'apprentissage.

Le temps, qui change tout, change aussi nos humeurs:
Chaque âge a ses plaisirs, son esprit et ses mœurs.

Die Liste dieser Plattheiten liesse sich unschwer verdoppeln und verdreifachen. — Auch sonst finden sich sehr merkwürdige Dinge in dem *Art poétique*: so zieht er dem Aristophanes den Menander vor, — natürlich, denn Aristophanes war nicht so „*sage*“, nicht ganz so langweilig, verständig wie Boileau das selbst von dem Satiriker und Komödiendichter verlangt. Sogar Molière ist ihm nicht ganz genehm, weil er noch zu viel Volkstümliches an sich hat. Auf die Verse:

— — Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures —

hat Voltaire die richtige Gegenfrage getan: Wem gebührt denn der Preis, wenn Molière ihn nicht verdient?! — Boileau kannte eben keine andere Poesie, als die dem Hofe passte, — alles andere war ihm „grimace“; er konnte Molière seine derbkomischen Figuren wie Sganarelle und Scapin nicht verzeihen. Aber andrerseits darf nicht verschwiegen werden, dass auch Niemand für Molière und sein bleibendes Verdienst wärmer eingetreten ist als gerade Boileau. Die schönsten Verse, die er vielleicht je gedichtet, sind die in der VII. Epistel (an Racine nach Molière's Tode) enthaltenen, — an Wohllaut der Sprache und Innigkeit der Empfindung Boileau's poetischste Leistung:

— Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,*)
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,
Mille de ces beaux traits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés.
L'ignorance et l'erreur à ses naissantes pièces
En habits de marquis, en robbes de comtesses,
Venoient pour diffamer son chef-d'œuvre nouveau,

*) Es kostete Molière's Wittwe die grösste Mühe, von der Pariser Geistlichkeit die Genehmignng zu einem Begräbnis ihres Mannes in geweihter Erde zu erlangen. Der „*Tartuffe*“ wurde an dem Toten gerächt.

Et secouoient la tête à l'endroit le plus beau.
Le commandeur vouloit la scène plus exacte,
Le vicomte indigné sortoit au second acte,
L'un, défenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots le condamnoit au feu.*) —
— Mais sitôt que d'un trait de ses fatales mains
La Parque l'eut rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de sa muse éclipsée.
L'aimable comédie, avec lui terrassée,
En vain d'un coup si rude espéra revenir,
Et sur ses brodequins ne put plus se tenir.
Tel fut chez nous le sort du théâtre comique. — —

Und als sich gegen die prachtvolle Komödie Molière's „*L'école des femmes*" neidische Stimmen erhoben hatten, schrieb er an seinen grossen Freund die mutigen Stanzen (1662), deren letzte Strophe lautet:

Laisse gronder les envieux;
Ils ont beau crier en tous lieux
Qu'en vain tu charmes le vulgaire,
Que tes vers n'ont rien de plaisant:
Si tu savois un peu moins plaire,
Tu ne leur déplairois pas tant.

Den grössten Freundesdienst aber leistete Boileau dem wegen des „*Tartuffe*" hartbedrängten Molière in seinem „*Discours au Roi*" (1665). Der ehrliche Freimut, mit dem er in dieser Epistel an König Ludwig für das Recht des Sittenkomödiendichters gegen das Zetergeschrei des von den Streichen des „*Tartuffe*" betroffenen Heuchlergeschmeisses eintritt, darf Boileau in keiner Darstellung seines Wirkens vergessen werden. In jenem *Discours* heisst es von den bigotten Augenverdrehern:

Ce sont eux que l'on voit, d'un discours insensé,
Publier dans Paris que tout est renversé,
Au moindre bruit qui court qu'un auteur les menace
De jouer des bigots la trompeuse grimace.
Pour eux un tel ouvrage est un monstre odieux,
C'est offenser les loix, c'est s'attaquer aux cieux.
Mais bien que d'un faux zèle ils masquent leur faiblesse,
Chacun voit qu'en effet la vérité les blesse:

*) Bourdaloue predigte öffentlich gegen den *Tartuffe* und dessen Dichter.

En vain d'un lâche orgueil leur esprit revêtu
Se couvre du manteau d'une austère vertu;
Leur cœur qui se connaît, et qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint *Tartuffe* et Molière.

Damals durfte er noch wagen, solche Sprache über religiöse Dinge zum Könige zu führen; 10 Jahre später musste er in seiner *Art poétique* jede Erwähnung des Namens Lafontaine's unterdrücken aus Furcht, durch ein Lob des Verfassers der ungenirten „*Contes*" bei dem inzwischen fromm gewordenen König und noch mehr bei seiner gleichfalls fromm gewordenen Maitresse, der Maintenon, anzustossen.

Der Vollständigkeit wegen sei schliesslich noch der berühmten Stelle der „*Art poétique*" gedacht, worin Boileau das dramatische Gesetz der drei Einheiten verkündet, an welche das Drama nach ihm sich zu binden habe: Einheit der Handlung, des Ortes, der Zeit:

Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Diese drei Verse waren der Bannspruch, welcher die freie Bewegung des französischen Dramas nahezu zwei Jahrhunderte gelähmt hat. Es wäre aber ein Unrecht, Boileau die alleinige Verantwortlichkeit für diese willkürliche Einengung des Dramas aufzubürden: er fand in den bis dahin aufgeführten Dramen Corneille's, Racine's und Molière's die berüchtigten drei Einheiten schon sämtlich ins Praktische übersetzt vor und zog nur die Nutzanwendung eines längst eingebürgerten Missbrauchs.

Wir dürfen nie vergessen, wollen wir nicht dem 17. Jahrhundert Unrecht tun, dass in ihm die Dichter von den Kritikern und Theoretikern tyrannisirt wurden, und dass über ihnen allen der Hof als die höchste Instanz stand, welche entschied, was schön und was nicht schön wäre, d. h. was dem Hof Spass machte und was nicht. Die drei Einheiten hatten die Sanktion des Hofes gefunden, — folglich mussten die Dichter sie beobachten.

16. Kapitel.

Die Precieusen und die Burlesken.

Die Académie Française.

Im 17. Jahrhundert hat nicht die Litteratur die Gesellschaft, sondern die Gesellschaft — oder was sich dafür ausgab — die Litteratur beherrscht. Der in Paris ansässige Adel wetteiferte mit dem Hofe in billigem Mäcenatentum, hielt sich dadurch aber auch gleich dem Hofe für berechtigt, der Litteratur seine Gesetze zu geben. Dass es vorzugsweise Damen waren, welche die Rolle der kritischen Richterinnen des Geschmackes übernahmen, ist nicht besonders auffällig, — diese Erscheinung hat sich in allen Jahrhunderten und Litteraturen wiederholt.

Die französische Litteratur sollte nicht nur hoffähig sein, sondern auch dem Geschmack der Damensalons sich anbequemen. Die eigentümlichen sozialen Verhältnisse Frankreichs, namentlich der Pariser höheren Gesellschaft, in welcher die Frauen den Mittelpunkt des geistigen Lebens bildeten, haben es damals zu Wege gebracht, dass neben den grossen Schriftstellern des klassischen Jahrhunderts sich eine Menge zierlicher Damenschriftsteller geltend machen konnten, deren Stütze die Damensalons, deren Publikum die Damen und ihr Anhang, deren Kritiker wiederum die Damen waren. Leider haben jene Salons eine ganz einseitige Geschmacksrichtung angebahnt und befördert, die der Sentimentalität, nicht jene im 18. Jahrhundert durch ganz Europa gehende Strömung einer gesteigerten Gefühlsseligkeit, sondern eine hohle, erkünstelte, mit sich selbst ihr Spiel treibende, unaufrichtige Sentimentalität oder

vielmehr „Sensibilität“. Im 18. Jahrhundert war es dem Publikum und den Dichtern bitterer Ernst mit ihrer Gefühlschwelgerei, „Werthers Leiden“ waren keine eingebildeten Salonleiden, — im 17. Jahrhundert war die gezierte Gespreiztheit der Sensibilität eine Modespielerei wie viele andere. Sie hat übrigens nicht so viel Schaden angestiftet, wie man gewöhnlich annimmt, denn die bedeutendsten Schriftsteller in Frankreich haben sich von jenen aristokratischen Litteraturtreibhäusern fern gehalten, und was in ihnen zu Grunde gerichtet wurde, hätte auch sonst nicht viel Bleibendes hinterlassen.

Der Name der „*Précieuses*“, den sie selber sich beigelegt, bezeichnet treffend jene aus einigen Damensalons bestehende Gesellschaft. Drei Coterien waren es, die zum Teil neben einander und in Feindschaft gegen einander die damalige Litteratur „machten“: die des Hôtel Rambouillet, die andre des Hôtel Montpensier und die des Fräuleins von Scudéry. Die einflussreichste war die erste, welche sich um die schöne und geistvolle Marquise Catherine de Vivonne schaarte und deren Zusammenkünfte in dem berühmt gewordenen „blauen Zimmer“ des Hôtel Rambouillet ungefähr das waren, was später die kritischen Journale werden sollten. Man trieb aber dort nicht bloss Kritik, sondern es wurde auch gedichtet, — natürlich in dem orts- und zeitgemässen Ton. Über eine süssliche, platonisirende Galanterie kam man nicht hinaus; von der Litteratur des Hôtel Rambouillet ist auch nicht eine Zeile von Interesse für die Nachwelt geblieben, es wäre denn der ebenso müssige wie lächerliche Streit um die Vorzüge der Sonettform bei so gänzlich unpoetischen Dichterlingen wie Voiture und Benserade. Man sollte denken, dass der regelmässige und zum Teil recht innige Verkehr zwischen so vielen Herren und Damen der besten Gesellschaft nicht ohne Frucht für die Lyrik hätte bleiben können, — aber aus der ganzen Periode jener weiblichen Salonlitteraturherrschaft ist uns nichts überkommen, was sich über die ödeste Reimerei erhebt.

Der Grundcharakter der Precieusen war ihre Abneigung gegen alles Natürliche in Empfindung wie Sprache. Man wollte sich um jeden Preis vom Plebejischen entfernen und verfiel dabei — ins Lächerliche. Ein ganz eigener Sprachgebrauch wurde von

dieser Gesellschaft für ihre Zusammenkünfte erfunden, aus dem alles Einfache, Gesundmenschliche streng verbannt war. Zunächst führten die nach peinlicher Wahl zu dem Zirkel der Erkorenen Zugelassenen künstliche Namen, für die besonders das Griechische herhalten musste, — allerdings ein wunderliches Griechisch, wenn wir es nach dem Namen der edlen Wirtin des Hôtel Rambouillet selbst beurteilen, welche als Précieuse sich „*Arthenice*“ nannte. Es klang wenigstens leidlich griechisch, und das genügte jener Gesellschaft. — Mademoiselle de Scudéry z. B. hiess — Sappho. Von der Verschrobenheit jener blaustrümpfigen litterarischen Bureaus legen Zeugnis ab die von ihnen gebrauchten Umschreibungen für die allergewöhnlichsten Wörter: „ein Laquai“ hiess „*un nécessaire*“, „ein Spiegel“ „*conseiller des grâces*“, „die Augen“ *miroir de l'âme*“, „der Mond“ „*flambeau de la nuit*“, „die Ohren“ „*les portes de l'entendement*“, „die Nase“ „*écluses du cerveau*“, „ein Glas Wasser“ „*un bain intérieur*“, graue Haare“ hiessen gar nicht so übel „*quittances d'amour*“. Statt „Bitte, nehmen Sie Platz“ sagten die Zierpuppen: „*Contentéz l'envie qu'a ce fauteuil de vous embrasser*“, und ähnliches Rotwälsch mehr. Es darf aber nicht geleugnet werden, dass viele dieser kühn erfundenen Wendungen Glück machten, sich dauernd in der Sprache behaupteten und noch heute zum üblichen Phrasenschatz des Französischen gehören: so z. B. „*le masque de la vertu*“ für „Heuchelei“, „*sobre dans ses discours*“, „*perdre son sérieux*“ (für das einfachere „*rire*“); so verdankt ihnen auch „*un blond hardi*“ statt „*roux*“ seine Entstehung; nicht minder das Wort „*s'encanailler*“, was einigermaassen Wunder nimmt.

Am närrischsten ging es zu im Hôtel des Fräuleins von Scudéry (1607—1701). Hier herrschte ein so unerträglich altjüngferlicher, unnatürlicher Ton, dass er die Satire herausfordern musste. Molière's reizendes Lustspiel „*Les précieuses ridicules*“ ist das einzige Gute, was wir jener auf die Spitze der Lächerlichkeit getriebenen Precieusen-Periode verdanken. Während im Hôtel Rambouillet mehr ein heiterer Plauderton, ein koquettes Tändeln mit geistigen Gaben herrschte, ging die Geziertheit bei Mademoiselle de Scudéry in den Formen des heiligen Ernstes vor sich. Man führte sogar über das wertlose Gewäsch genaues Protokoll, beriet über trivialste Fragen mit einer Wichtigkeit, als wenn davon das Heil der

Gesellschaft abhinge, und geberdete sich ganz so, als sei man der Mittelpunkt aller Litteratur. Einigermaassen erinnert dies komische Treiben an die provenzalischen „Liebeshöfe“; auch bei Fräulein von Scudéry debattirte man ernsthaft über so gewichtige Fragen: wer liebt mehr, der Eifersüchtige oder der Sorglose? — oder: welche Liebe ist mächtiger, die heimliche oder die offene? Dabei hütete man sich aber vor dem plebejischen Worte „Liebe“ und nannte dieses fatale Herzensbedürfnis schmachtend „*Le Tendre*“. In der Scudéry ungeheuer langem und ebenso langweiligem Roman „*Clélie*“ wird sogar eine detaillirte Karte des „*Pays du Tendre*“ entworfen! Drei Städte des merkwürdigen Landes führen den Namen „*Tendre*“, unterscheiden sich aber nach den Flüssen, an denen sie liegen, als „*Tendre-sur-Inclination*“ „*Tendre-sur-Estime*“ und „*Tendre-sur-Reconnaissance*“. Die Reise von Stadt zu Stadt ist mit mancherlei Fährnissen verbunden: weicht man vom richtigen Wege ab, so stösst man auf das „*Mer d'Inimitié*“ oder auch gelegentlich auf den „*Lac d'Indifférence*“, — und was sonst des süsslichen Aberwitzes mehr ist. — Und solche Kreise waren es, die über Poesie zu Gericht sassen, die über Molière's Komödien die Nase rümpften und Corneille nicht ganz nach ihrem aufs „*Tendre*“ gerichteten Geschmack fanden! Dabei herrschte in jenen Salons trotz des in ihnen zuerst gebrauchten Wortes „*urbanité*“, eine unglaubliche Intoleranz gegen alles, was sich ihrem Machtspruch nicht blindlings unterwerfen wollte, und bei den hohen Verbindungen der beteiligten Damen war es nicht sehr rätlich, in offener Feindschaft ihnen gegenüber zu stehen.

„Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis“

war ihre von Molière sehr treffend gekennzeichnete Anmaassung.

Zu diesen weiblichen *Bureaux d'Esprit* gehörten auch mehrere männliche Schöngeister als litterarische Cicisbeos. Voiture und Benserade wurden schon erwähnt, — eine grössere Bedeutung hatte Balzac.

Jean Louis Guez de Balzac (1574—1654) hat zwar den grössten Teil seines Lebens in stiller Abgeschiedenheit in Angoulême zugebracht, stand aber durch seinen regen Briefverkehr und gelegentliche, zur Steigerung der Wirkung selten unternommene Reisen nach Paris mit den dortigen Kreisen der Precieusen in

engster Beziehung. Er war der Prosaiker jener poetisirenden Zirkel. Seine „*Lettres*“ sind stilistische Meisterwerke, aber von einer so entsetzlichen Inhaltlosigkeit, dass der als Ehrentitel ihm beigelegte Name „der Malherbe der Prosa“ in anderem als dem beabsichtigten Sinne sehr zutreffend erscheint. Seine Sprache hat alle möglichen guten äusserlichen Eigenschaften, sie ist korrekt bis zur Farblosigkeit, musikalisch abgetönt, — sie hat Rhythmus; aber das alles kann nicht für den windigen, winzigen Inhalt entschädigen. Alle Welt wollte von dem Liebling der Damen, dem gefeierten Mitgliede der Akademie, Briefe haben, gleichviel worüber, nur um damit prunken zu können, — und Balzac tat aller Welt den Gefallen und schrieb mit Grazie drei bis vier Druckseiten über nichts. Für ihn war die Sprache dazu erfunden, die Gedankenlosigkeit zu verbergen. Der einzige formelle Einwand, der sich gegen Balzac's Briefstil erheben liesse, ist der, dass er es liebt, mit seiner Kenntnis der italienischen Litteratur durch vordringliche Zitate zu prunken. Sein Einfluss auf die Ausbildung einer korrekten Prosa war im 17. Jahrhundert ungefähr so gross, wie der Boileau's auf die Reinheit der metrischen Form. — Ausser den Briefen hat er geschrieben: „*Le Prince*“, eine übertriebene Verherrlichung Ludwigs XIII., — „*Aristippe, ou De la Cour*“, eine kriecherische Lobrede auf Richelieu, und „*Le Socrate chrétien*“, eine moralphilosophische Schrift. Auch in dieser letzteren schwingt er sich selten zu einem warmen Gefühl auf, er hüllt sich meist in einen kalt abweisenden Egoismus, der nichts von der liebenswürdigen Offenheit Montaigne's hat, sondern lediglich auf der Begeisterungsunfähigkeit Balzac's beruht. — Im allgemeinen kann man von Balzac wie von der Mehrzahl der um das Hôtel Rambouillet sich sammelnden Skribenten sagen: je weniger sie eigentlich zu sagen hatten, desto mehr schrieben sie.

Ganz zum Dunstkreise der gezierten weiblichen Schöngeisterei, sogar als einer der Hauptförderer jener Anschauungsweise, gehörte Honoré d'Urfé (1568—1625). Persönlich hat er im Hôtel Rambouillet wohl nicht mehr verkehrt, oder doch nicht zu dessen Blütezeit, aber sein Hauptwerk hat mehr als irgend ein anderes zu der Unnatur jener Zeit beigetragen. Es war das der allego-

rische Schäferroman „*L'Astrée*". Durch die spanische Schäferdichtung „*Diana*" von Montemayor angeregt, schrieb d'Urfé einen an Langweile so ziemlich alles Dagewesene übertreffenden zehnbändigen Roman, in welchem eine erträumte arkadische Schäferlichkeit sich mit dem bepuderten Perrükenwesen von Versailles zu einer für moderne Leser ungeniessbaren Geschmacklosigkeit verschwistert. Die uns vorliegende Ausgabe umfasst fünf dicke Bände, und dabei hat der Herausgeber schon die überlangen Gespräche der liebenden Schäfer und Schäferinnen beträchtlich abgekürzt. Eine genaue Lektüre dieses von den Franzosen des 17. Jahrhunderts verschlungenen Romanes ist heute selbst für den Fachmann eine physische Unmöglichkeit, — man kann nur einige Stunden darin blättern. Der Inhalt ist etwa dieser: infolge eines albernen Streites um Liebessubtilitäten verbietet die reizende Schäferin Astraea dem nicht minder reizenden Schäfer Celadon, sich je wieder vor ihr zu zeigen. Er will sich in den Fluss stürzen, wird von einer mitleidigen Prinzessin gerettet, besteht eine Unzahl von idyllischen Liebesabenteuern, führt eine endlose Menge endloser Unterhaltungen mit allerlei Schäferinnenvolk und heiratet schliesslich seine Schäferin im 10. Bande. — Diese im Reifrock und mit Schönheitspflästerchen einherwandelnde Schäferinnenwelt war das höchste, was die litterarischen Bureaus an Natürlichkeit kannten. Von da ab florirten die Chloes und Chloris, die Phillis, und Iris, die ganze unausstehliche Schäfchen- und Hämmelchen-Poesie aufs üppigste durch das ganze 17. Jahrhundert, um in Deutschland im 18. Jahrhundert in erneuter Form ihr Unwesen zu treiben. Gessner's berühmte Schäferidyllen lassen sich auf die Beliebtheit der „Asträa" von d'Urfé zurückführen.

* * *

Einen schroffen Gegensatz zu den „*Précieuses*" mit ihrem männlichen schriftstellerischen Anhang bildeten die unter dem Namen „*Burlesques*" bekannten Autoren, als deren hervorragendste Cyrano de Bergerac und Scarron zu nennen sind. Sie knüpften zum Teil an die aus Spanien kommenden sogenannten „Schelmenromane" an*), in denen das Vagabundenleben

*) Die berühmtesten derselben sind „Lazarillo de Tormes" von Don Diego Hurtado de Mendoza, und „Guzman de Alfarache" von Mateo Aleman.

geistreicher verbummelter Genies mit eben so viel Humor wie Phantasie geschildert worden war.

Cyrano de Bergerac (1620—1655) hatte sein eigenes Genre. Als richtiger Gascogner bedurfte er keiner fremden Vorbilder, um seine hübschen Lügengeschichten zu erzählen. Voll zügelloser Phantasie greift er hinaus über die Grenzen des Irdischen und verlegt seine Romane nach andern Weltkörpern. Er ist der erste französische Schriftsteller, der eine „Reise nach dem Monde" geschrieben, mehr als 200 Jahre vor Jules Verne! Ausser einer Tragödie „*La mort d'Agrippine*" und einer Komödie „*Le pédant joué*" — die nicht ganz schlecht ist — hat er hauptsächlich die zwei amüsanten Phantasiestücke hinterlassen: „*Voyage à la Lune*" und „*Histoire comique des états et empires du Soleil*". Die Art, wie Bergerac zu den fernen Himmelskörpern gelangt, ist eine weit einfachere als die mit allen Hilfsmitteln einer raffinirten modernen Technik bewerkstelligte Jules Verne's: er befestigt sich eine Menge kleiner Fläschchen voll Morgentau um den Leib, die Sonnenstrahlen erwärmen die Flüssigkeit und die verdampfenden leichten Gase tragen ihn pfeilgeschwind nach oben. Was er auf dem Monde und der Sonne sieht, ist mit glänzender Erfindungskraft ausgedacht und reich an satirischen Seitenblicken auf irdische Verhältnisse.

Einen höheren Rang in der erzählenden Prosa des 17. Jahrhunderts nimmt Paul Scarron (1610—1660) ein. Durch eine ihn seit seiner Jugend quälende Lähmung an jeder öffentlichen Tätigkeit verhindert, dabei lebhaften Geistes, fing er früh an, seinem durch die Hilflosigkeit verbitterten Gemüte in satirischen Schriften Luft zu machen. Ein wunderliches Schicksal wollte es, dass der elende, hässliche Mann die Neigung oder wenigstens die Hand der schönen Françoise d'Aubigné gewann, der nachmaligen, unter dem Namen einer „Marquise de Maintenon" bekannten Maitresse und späteren Gemalin Ludwigs XIV.

Scarron ist der Schöpfer der französischen Travestie. Sein „*Virgile travesti*" ist eine recht gelungene komische Verarbeitung der „Aeneis" in kurzen gereimten Versen; aber die Lektüre dieser Verspottung wirkt auf die Länge sehr ermüdend, der Witz wird stets mit demselben Mittel herbeigeführt: der Durcheinandermengung

antiker und moderner Dinge. Als Gegengewicht indessen gegen die einseitige Verherrlichung der klassischen Litteratur hat Scarron's Travestie ihre Aufgabe recht geschickt erfüllt.

Eine andere Travestie Scarron's „*Typhon ou la Gigantomachie*“ erreicht die erstere an Witz bei weitem nicht.

Von seinen sonstigen metrischen Arbeiten ist zu nennen die in ihrer unflätigen Heftigkeit über alles Maass hinausgehende Schmähschrift: „*La Mazarinade*“, zur Zeit der „Fronde“ gegen den verhassten Kardinal-Minister Mazarin entstanden. Dieser huldigte zwar bekanntlich dem Grundsatz „lasst sie singen, wenn sie nur Steuern zahlen“, und sammelte mit Wohlgefallen die gegen ihn gerichteten Pasquille und Schimpflieder, aber die beispiellose Sprache der „*Mazarinade*“ Scarrons ging ihm doch über den Spass. Er ordnete eine Untersuchung an, um den Verfasser zu ermitteln, musste aber, da sich nichts Bestimmtes feststellen liess, sich damit begnügen, Scarrons Pension zu streichen, die dieser in seiner interessanten Eigenschaft als „*Malade de la Reine*“ bezog. Gewusst hat er also sicher, dass der gelähmte Krüppel das Schandgedicht geschrieben, aber da er dem ohnehin Halbtoten keinen halspeinlichen Prozess machen konnte oder wollte, liess er die Sache bei der Entziehung der Pension bewenden. — Das Gedicht führt eine Sprache, wie sie in der vorsichtig auf den Zehen schleichenden Litteratur des 17. Jahrhunderts sonst unerhört war: keine Beleidigung wird dem Kardinal erspart; die Schimpfwörter fallen hageldicht und die Wortwitze, bissigen Anspielungen, offenen und verhüllten Gemeinheiten machen die *Mazarinade* zu einer in der Pamphletlitteratur selbst Frankreichs einzigen Leistung. Die kräftigsten Stellen sind weder zu übersetzen noch überhaupt zu zitiren. Einige der verhältnismässig „harmlosen“ Verse mögen einen Begriff von Scarrons satirischer Schneidigkeit geben:

Qui t'a fait prince, de gredin?
De tes fautes dans la police,
De tes ordres pour la milice,
Je ne te reprocherai rien;
Mais je te veux, homme de bien,
Reprocher la cruelle guerre
Que tu fais vivre en cette terre. — —
Et tu n'es, pour trancher le mot,

Quoiqu'un grand prélat, qu'un grand sot.
— — Va, va-t-en donc où l'on t'envoie,
Qu'ici jamais on ne te voie;
Va rendre compte au Vatican
De tes meubles mis à l'encan,
Du vol de nos tapisseries,
De celui de nos pierreries,
Du sale trafic de Mondin,
Autre gredin fils de gredin,
De tes deux cents robes de chambre,
De tes extraits de musc et d'ambre. — —
Toi — — par qui la France est décriée,
De ses amis désalliée,
Par qui le commerce est perdu,
Enfin, tout l'état confondu. — —
Alors, dis-je, le plus sot homme
Qui soit jamais sorti de Rome,
Rejetton de feu Concini,
Pour tout dire: Mazarini,
Ta carcasse dés (entraillée),
Par la canaille tiraillée,
Ensanglantera le pavé.

Man vergegenwärtige sich den zu ewiger Unbeweglichkeit verdammten, gebrechlichen Scarron, der aus seiner Krankenstube in dieser Weise den allmächtigen Minister angreift, und man hat eines der kontrastreichsten Bilder aus jener Zeit. Scarron nahm in der *Mazarinade* die Sprache Marat's und des „*Père Duchêne*" aus der Schreckenszeit der französischen Revolution fast wörtlich voraus.

Sein bedeutendstes Werk ist jedoch „*Le roman comique*", eine an komischen und pathetischen Episoden überreiche Schilderung des Wanderlebens einer jener Schauspielertruppen, die damals Frankreich durchzogen. Man will in dem *Roman comique* sogar eine Darstellung des Lebens Molière's als Direktors einer Wandertruppe sehen, aber gewiss mit Unrecht, wenngleich einige Züge der wahren Geschichte Molière's entnommen sein mögen. Mancherlei Ähnlichkeit lässt sich dagegen mit Göthes „Wilhelm Meister" nachweisen. — Die Komik in Scarrons Roman ist eine sehr derbe; es regnet fortwährend fürchterliche Prügel, auch scheut sich der Verfasser durchaus nicht vor Rabelaisischen Natürlichkeiten. Die eingestreuten Erzählungen, zum Teil nach spanischen Originalen,

enthalten manches Schöne, fallen aber aus dem Rahmen des eigentlichen Romans heraus. Vergleicht man indessen *Le roman comique* trotz all seiner Rohheiten mit der faden Langweile der Schäferromane jener Zeit, namentlich mit der „Asträa“ d'Urfé's und den Romanen der Scudéry, so glaubt man kaum, dass jene Urwüchsigkeit und kraftvolle Realistik mit diesen Ausgeburten ohnmächtiger Faselei zu gleicher Zeit entstanden seien.

Scarron hat auch einige „Novellen“ geschrieben, gleichfalls nach spanischen Mustern, aber nicht aus dem Spanischen übersetzt, unter denen manche noch heute lesbar sind. Molière, ein eifriger Leser Scarrons, hat den Novellen hier und da eine drastische Szene entliehen.

Die Académie Française.

Ist auch der Wert der französischen Akademie für die Litteratur zu allen Zeiten gleich Null gewesen, ja hat sie selbst bei gewissen Gelegenheiten die Anerkennung von wirklichen Meisterwerken direkt zu verhindern gesucht, so ist doch das Ansehen dieser Gründung Richelieu's noch heute in Frankreich so gross, dass eine Erwähnung derselben in einer Geschichte der französischen Litteratur eine der Pflichten der Vollständigkeit ist.

Die Akademie hat ihre Vorgeschichte: sie war der Abschluss einer Reihe ähnlicher Genossenschaften auf privater Grundlage. Seit Ronsard ausgesprochenermaassen eine Dichterschule um sich versammelte, deren Aussprüche in poetischen Fragen entscheidend waren, seit Malherbe eine Anzahl bewundernder Nachahmer, wie Racan, Maynard u. A. um sich gesehen, seit die drei litterarischen Hôtels des 17. Jahrhunderts jedes eine kleine Akademie gebildet, bedurfte es nur der Vereinigung der Schöngeister unter dem schützenden Dache der staatlichen Autorität oder vielmehr der königlichen Gnade, um das zu schaffen, was seit fast 250 Jahren ohne jede Namensänderung — eine für französische Staatsinstitutionen seltene Erscheinung! — „*Académie Française*“ heisst.

Bei dem Parlamentsrat Conrart (einem der Vielen, an welche Balzac seine Briefe schrieb) versammelte sich in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts eine Anzahl litterarischer Männer, um einander ihre Produktionen mitzuteilen und dieselben der Kritik zu unter-

ziehen. Richelieu, der davon Kunde erhalten und dem nichts behagte, was in der Form einer geregelten Organisation ohne seine Einmischung vor sich ging, fragte bei den Mitgliedern des Conrart'schen Zirkels an, ob sie sich unter staatlicher Anerkennung zu einer offiziellen Akademie zusammentun wollten. Ein solche Anfrage Richelieu's liess nur eine Antwort zu, und so entstand die Akademie im Jahre 1635 mit dem Programm: „*d'établir un usage certain des mots et de rendre la langue plus éloquente.*" Diese ihre eigentliche Aufgabe hat sie bald überschritten, aber sie hat die bittere Erfahrung, die sie bei der Gelegenheit gemacht, sich zur Warnung dienen lassen: als sie nämlich, dem Befehle ihres gestrengen Schutzpatrons Richelieu folgend, eine offizielle Kritik des „*Cid*" von Corneille veröffentlichte (1636). Richelieu bildete sich nämlich ein, wie das allmächtigen Ministern zu passiren pflegt, alles zu verstehen, folglich auch ein Dichter zu sein, wenn er nur wollte, und da der *Cid* seinen eigenen Machwerken Abbruch tat, so liess er von der gelehrten Gesellschaft — der damals kein einziger wahrer Poet angehörte — einen nach allen Regeln der Zopfästhetik geführten Beweis anfertigen, dass Corneille's bestes Drama nichts tauge. Was übrigens das Pariser Publikum nicht hinderte, sich über das der Akademie anbefohlene Urteil lustig zu machen und den „*Cid*" so schön zu finden, dass bald die Redensart aufkam: „*Cela est beau comme le Cid*".

Mit der Erfüllung ihrer Hauptaufgabe: der Herausgabe eines Wörterbuchs der französischen Sprache hat die Akademie sich nicht sonderlich beeilt; als der Minister Colbert 40 Jahre nach ihrer Gründung sich einmal in die Sitzung der „Vierzig Unsterblichen" begab, um zu sehen, wie weit denn das Riesenwerk gediehen sei, fand er sie schon mit dem Worte „*ami*" beschäftigt. Erst im Jahre 1694 erschien die 1. Auflage des „*Dictionnaire de la langue française*", und zwar nachdem einer der Akademiker, Furetière, auf eigene Hand ein Wörterbuch veröffentlicht hatte. Diese Konkurrenz spornte den Arbeitsfleiss der Akademie so, dass endlich etwas zustande kam. — Die letzte Auflage des „*Dictionnaire*" datirt von 1877. Von dem geplanten „*Dictionnaire historique*" erschien das erste Heft 1858! Eine projektirte Grammatik ist nie fertig, ja kaum angefangen worden. Dafür hat

Vaugelas etwas einer wissenschaftlichen Grammatik Ähnliches in seinen „*Remarques sur la langue française*“ schon im Jahre 1647 veröffentlicht.

Für das Zeitalter Ludwigs XIV. hatte die Akademie noch eine gewisse litterarhistorische Bedeutung durch die Art, wie sie ihren „*Prix de Poésie*“ verteilte. Volle 60 Jahre hindurch hat sie nämlich keine würdigere poetische Leistung gefunden als einen Hymnus auf die unvergleichlichen Tugenden Ludwigs „des Grossen“. Unter den von ihr gekrönten Stücken verdient eines der Vergessenheit entrissen zu werden, in welchem sich folgender Vers auf die Segnungen der Regierung Ludwigs XIV. findet:

Laissez-nous en jouir quelques siècles encore!

Für die Fixirung des guten Sprachgebrauchs hat die Akademie so gut wie nichts geleistet, denn um die Zeit, wo ihre neuen Auflagen erschienen, waren die verpönten Neuerungen längst gleichberechtigtes Besitztum der guten Sprache geworden. Der Konservatismus der Akademie bei der Aufnahme der bekanntesten Wörter des gewöhnlichen Lebens in ihr Wörterbuch ist oft genug Gegenstand verdienten Spottes gewesen.

Heute hat die Zugehörigkeit zur Akademie höchstens noch den Wert, wie irgend eine andere kleine menschliche Eitelkeit, etwa ein Orden oder dergleichen.

Eine lange Reihe von Namen allerbesten Klanges hat nie die Register der Akademie geziert. Der erlauchten Genossenschaft nicht angehört haben unter Andern: Pascal, Molière, La Rochefoucault, Jean Jacques Rousseau, Diderot, Beaumarchais; von den neueren Schriftstellern waren nicht Akademiker: Béranger (ohne Schuld der Akademie), Balzac, Flaubert. Noch heute ist z. B. Alphonse Daudet nicht Mitglied der Akademie. Eine Vereinigung aller edelsten Geister der Nation ist die *Académie Française* zu keiner Zeit gewesen, wohl aber häufig genug ein Asyl für die Mittelmässigkeit, ja selbst für die gänzliche litterarische Bedeutungslosigkeit, wenn diese durch einen illustren Namen wettgemacht wurde.

17. Kapitel.

Die Lyriker.

Eine der auffallendsten Erscheinungen nicht nur in der Geschichte der französischen Litteratur, sondern in der Geschichte des menschlichen Geistes überhaupt, ist der gänzliche Mangel der Lyrik im 17. Jahrhundert in Frankreich. Nie hat die Poesie des einfach menschlichen Gefühls einen so vollkommenen Bankerott erlebt, wie in jenem Zeitraume, den die Nachgeborenen das „grosse Jahrhundert" nannten. Blättert man in den Werken der zahllosen unter dem Namen von „Dichtern" die Litteraturgeschichten beschwerenden Reimer, so ist man wahrhaft entsetzt über die Dürre des Herzens, die Blutlosigkeit und die Verlogenheit der „Gefühle" jener Zeit. Jedes tiefe menschliche Empfinden, jeder Schmerz, jede Freude, Liebe, Hoffnung, Trauer, — all die natürlichen Regungen jeder Menschenbrust scheinen den Franzosen des 17. Jahrhunderts unbekannt gewesen zu sein: in dem ganzen langen Zeitraum ist nicht ein einziges Lied entstanden, welches als der Ausdruck einer wahren Empfindung zu gelten hat. Diese Kehrseite des „klassischen" Jahrhunderts hat man sich stets vor Augen zu halten, wenn man an die Vervollkommnung der Sprache und die Hervorbringungen der Dramatiker unter Ludwig XIV. denkt. Wer

die Lyrik für die zarteste und köstlichste Blüte des dichtenden Menschengeistes hält, muss das Frankreich des 17. Jahrhunderts aus den Annalen der Poesie streichen.

Die Gründe für diese Tatsache sind nicht schwer zu finden. Das 17. Jahrhundert hat die eigentümliche Erscheinung einer Dichtkunst gezeitigt, die ihre einzige Aufgabe in der Befriedigung der künstlerischen Bedürfnisse des Hofes erblickte. Ohne die Gnade und den Beifall des Hofes keine wahre Poesie, — das ist die stillschweigende oder offen ausgesprochene ästhetische Ansicht der Schriftsteller jener Zeit. Das predigte Boileau, das lehrte Chapelain, der Säckelmeister der königlichen Gunstbezeugungen an Poeten, — das befolgten sie alle, so da Verse machen konnten. Schon im 16. Jahrhundert hatte diese zur Hofpoesie werdende Lyrik sich angekündigt; aber erstlich gab es damals noch nicht den Hof des litterarisch-geschmacklosen Ludwigs XIV. sondern den der poesiekundigen Franz I. und Heinrichs IV., und dann war der Zusammenhang mit den guten poetischen Traditionen des französischen Mittelalters, namentlich im Liede, noch zu mächtig, um die Lyrik zu einer blossen Hofbelustigung ausarten zu lassen. Clément Marot bezeichnete den Übergang von der Volkslyrik zur Hoflyrik; aber bei ihm hatte selbst die Lobhymne auf seinen König noch etwas von der altgallischen Freiheit und Zierlichkeit war sie noch nicht verunziert durch die konventionellen Flicken von antiken Gewändern. Marot sprach zu Heinrich IV. noch wie ein Mann zu einem Manne, respektvoll, wie es sich dem grossen Könige gegenüber ziemte, aber zugleich mit der würdigen Vertraulichkeit, die dem Dichter gestattet ist. Und ausserdem bewies die schöne Lyonerin Louise Labé, dass auch ohne die Anregung eines Hofes die wahre Poesie, selbst die künstlerisch vollendete Poesie, sehr wohl gedeihen könnte.

Im 17. Jahrhundert ist es mit der Möglichkeit einer Provinzlitteratur vorbei. Was Geltung erlangen will, muss in Paris erscheinen und zwar unter den Augen des Hofes, geschützt durch die ehrerbietige Widmung an den König, einen Prinzen oder eine Prinzessin des Hofes. Ehe nicht die Gnade des Hofes, womöglich in der Form einer Pension, den Dichter für würdig erklärt, die Grosstaten des „*Roi Soleil*“ zu feiern, ist er nicht

vollwertig. Der König Ludwig XIV. schätzt Lafontaine gering wegen seiner sprechenden Tiere in den Fabeln, die ihm zu gemein, nicht erhaben genug dünken, noch mehr aber wegen seiner wenig sittenstrengen „Erzählungen und Novellen“, — folglich erwähnt Boileau, noch der unerschrockenste und ehrlichste der Hofpoeten, Lafontaine's Namen nicht in seiner „*Art poétique*“. Er hat freilich noch manches andere darin nicht erwähnt: so auch nicht die „Chanson“, obgleich er sonst so ziemlich von allen Gattungen der Dichtkunst spricht. Ein Lied, welches nicht irgend einen „erhabenen“, hoffähigen Gegenstand besingt, sondern welches etwa einfach von Liebeslust und Liebesleid handelt oder in schlichten Tönen von Gott und Natur spricht, existirt für die Ästhetiker des 17. Jahrhunderts nicht, — leider auch nicht für dessen Dichter. Auf solche veralteten, plebejischen Dinge wie Leidenschaft, Herzensempfindung, Innigkeit kommt es in dem Zeitalter der erhabenen Gefühle und majestätischen Worte nicht an. Hat nicht Boileau die Dichter der Notwendigkeit, poetisches Gefühl zu besitzen, überhoben? hat er nicht in vier Gesängen haarklein auseinandergesetzt, durch die Befolgung welcher Regeln man ein gefeierter Dichter werden könne? hat er nicht die Verständigkeit („elle seule“!) als das höchste Endziel der Poesie hingestellt?

Nur der Vollständigkeit halber und um doch Proben von dem zu geben, was man im 17. Jahrhundert unter „Lyrik“ verstand, betrachten wir nachfolgend einige der Männer, die in dem „grossen Jahrhundert“ die Bewunderung ihrer Zeitgenossen erregt haben.

Da ist vor allen Jean-Baptiste Rousseau (nicht zu verwechseln mit Jean Jacques!), geboren 1670, gestorben 1741, also noch in das 18. Jahrhundert tief hineinragend, ein Zeitgenosse Boileau's und Voltaire's, aber durch seine poetische Art wesentlich ein Dichter des 17. Jahrhunderts. Er gilt bei einigen Wenigen in Frankreich noch heute für „unsern grossen Lyriker“, aber ihr Häuflein ist im Aussterben begriffen. Das Beiwort „*notre grand lyrique*“ war für ihn im 18. Jahrhundert stehend, trotz Voltaire's entschiedenem Widerspruch*); im 17. Jahrhundert nannte man ihn bescheiden

*) Bekannt ist Voltaire's Witz über J.-B. Rousseau's Ode „*À la Postérité*“ —: „*cela n'ira pas à son adresse!*“

„*le Pindare français*“ oder zur Abwechslung „*l'Orphée de la France*“; dafür nannte dann J.-B. Rousseau irgend einen dramatischen Dichterling den französischen Äschylus. Dergleichen gehörte zu dem kameradschaftlich kritischen Sprachgebrauch jener Zeit. — Seine poetischen Werke umfassen vier starke Bände, aber es ist bei der grössten Unbefangenheit unmöglich, auch nur eine Strophe als Beweis für eine aus dem Herzen stammende dichterische Empfindung zu zitiren. Seine unzähligen Oden sind schwülstig, ganz handwerksmässig aus antiken Reminiszenzen und eigener Unpoesie zusammengebaut; von Begeisterung darin keine Spur, es ist ihm ganz gleichgültig, was er besingt, die Geburt von *Monseigneur le Duc de Bretagne*, den Tod von *Monseigneur le Prince de Conti*, die Schlacht bei Peterwardein oder „eine junge Witwe“, — nie hört man einen wahren Ton, nie rührt oder reisst er uns hin. Auch formell ist nichts besonderes an seinen Oden und Kantaten, es sind die alten seit Ronsard und Malherbe wohlbekannten steif-pompösen Schablonen ohne Grazie und Schwung. Worauf er sich am meisten einbildete, das waren seine mythologischen Vergleichungen. In der Tat wimmelt es in seinen Dichtungen von Nymphen, Dryaden, Najaden, halben und ganzen Göttern; ein Verständnis seiner Werke ist heute kaum ohne mythologisches Handbuch möglich, aber alle diese antiken Zierate sind ohne Gefühl für ihre poetische Bedeutung, rein äusserlich auf die modernen Gegenstände aufgepfropft. J.-B. Rousseau spricht nie vom Kriege, ohne dass Mars und Bellona erscheinen, nie vom Winde, ohne dass der Zephir, Boreas, Orithya, Aquilo, und wie all die interessanten Windgottheiten heissen, ihre Aufwartung machen, — bei der Liebe wird die ganze lange Nomenklatur der Venus mit all ihren Lieblingsinseln heruntergeleiert; kurz, das groteske Bild des 17. Jahrhunderts: griechisches Gewand mit Puderperrüke, wird durch keinen so abschreckend geliefert wie durch Jean-Baptiste Rousseau.

Er hat auch, durch Marot's Psalmenübersetzung angeregt, eine Versifizirung der Gesänge Davids versucht. Natürlich wurde die unsäglich matte, gänzlich unpoetische Verwässerung von den Zeitgenossen weit über das Original gestellt. Allenfalls übertrifft er Marot, dessen Psalmenübersetzung keine seiner besten Arbeiten war, durch einen gewissen Pomp der Sprache, die Verse klingen

nach etwas; aber in der treuen Anpassung an das Original steht er selbst hinter Marot zurück. Die ersten Strophen der Übersetzung des 145. Psalms („Lobe den Herrn, meine Seele“) lauten in Rousseau'scher Sprache so:

Mon âme, louez le Seigneur;
Rendez un légitime honneur
A l'objet éternel de vos justes louanges.
Oui, mon Dieu, je veux désormais
Partager la gloire des anges,
Et consacrer ma vie à chanter vos bienfaits.

Renonçons au stérile appui
Des grands qu'on implore aujourd'hui,
Ne fondons pas sur eux une espérance folle:
Leur pompe, indigne de nos voeux,
N'est qu'un simulacre frivole;
Et les solides biens ne dépendent pas d'eux. — —

Wir lassen als Beispiel seines eigenen Odenstils den Anfang der Ode auf die Geburt des Herzogs der Bretagne folgen:

Descends de la double colline,
Nymphe*) dont le fils amoureux
Du sombre époux de Proserpine
Sut fléchir le coeur rigoureux:
Viens servir l'ardeur qui m'inspire;
Déesse, prête-moi ta lyre,
Ou celle de ce Grec vanté (Pindar)
Dont, par le superbe Alexandre,
Au milieu de Thèbes en cendre
Le séjour fut seul respecté. — —

Es folgen 13 ähnliche Strophen.

Derselbe Dichter aber, der diese erhabenen Oden geschrieben und die Psalmen übersetzt, hat es nicht verschmäht, für den Hausgebrauch seiner Freunde eine Sammlung der scheusslichsten, „Epigramme“ genannten Zoten zu dichten, von einer so empörenden Unflätigkeit, dass kaum etwas ähnliches aus dem 17. Jahrhundert ihnen an die Seite zu stellen ist.

*) Eine Note unserer Ausgabe belehrt uns, dass Calliope gemeint ist, — sonst könnten wir uns lange den Kopf zerbrechen, wer wohl des Orpheus Mutter gewesen.

Pétrone*) à la ville,
Et David à la cour!

nannte ihn ein Pasquill mit treffender Kürze. — Auch gab er sich dazu her, gegen eine Reihe angesehener Gelehrten und Schriftsteller „Couplets“ niedrig verleumderischen Inhalts anonym zu verbreiten, die ihm die lebenslängliche Verbannung aus Frankreich zuzogen.

Ausser einer grösseren Zahl erbärmlicher Theaterstücke hat er eine freie Bearbeitung der „*Mandragola*“ von Machiavelli verfasst.

Eine persönlich wohltuendere, als Dichterin aber ebenso unbedeutende Erscheinung ist die schöne Frau Antoinette Deshoulières (1633—1694). Man nannte sie „Die zehnte Muse“ oder auch „Die französische Calliope“, — die Nachwelt hat dieses Urteil nicht bestätigt. Der Poesie ermangelt auch sie vollständig; dafür ist aber ihre Sprache einfacher und etwas natürlicher als die Rousseau's. Bei ihr ist es weniger die griechische Mythologie als die Schäferlichkeit, welche die stehenden Bilder liefert. Ihre Dichtungen bewegen sich in dem seichten Gewässer einer zart schmachtenden Schäferliebe; in fast jedem Gedicht kommt das durch Fräulein von Scudéry zu Ansehen gebrachte Wort „*tendre*“ mindestens einmal vor. Alles ist bei ihr „*tendre*“: die Hammel auf der Weide, die Kätzchen und die Hündchen u. s. w., — denn sie hat nicht bloss Menschen, vorauf „*Louis le Grand*“, besungen, sondern alles, was um sie herum lief oder hüpfte. Ihre Poesien an den Kater „Tata“ (*„chat de Madame la Marquise de Montgelas“*), oder an die Katze „Grisette“, oder an das Hündchen „Cochon“ (*chien de Monsieur le Maréchal de Vivonne*) sind noch — wie soll man sagen? — das Menschlichste aus der Lyrik des 17. Jahrhunderts! Der gereimte Briefwechsel zwischen den genannten vornehmen Tierchen ist wenigstens mit einer gewissen Anmut der Sprache geschrieben, die uns über die Künstelei und Wertlosigkeit des Inhalts forttäuscht.

Madame Deshoulières besass eine grosse Versgewandtheit, von der sie einen glänzenden Beweis giebt in einer Serie von 4

*) Der berüchtigte Petronius Arbiter, der unter Nero seine naturalistischen Schilderungen des Privatlebens jener Zeit schrieb.

längeren Gedichten, welche mit den Reimen auf *-aille*, *-eille*, *-ille*, *-ouille*, — gemacht sind, inhaltlich so ungeniessbar wie nur möglich.

Eine gewisse Unsterblichkeit ist ihr sicher durch die bekannten zwei Verse eines ihrer Gedichte:

On commence par être dupe,
On finit par être fripon —

und für die Litteraturgeschichte interessant ist ihre leidenschaftliche Parteinahme für Corneille gegen Racine. Ein Sonett auf Racine's „Phädra", worin sie des Dichters Meisterwerk aufs ärgste verspottet, wird noch heute zuweilen zitirt; sehr witzig ist es übrigens nicht. Merkwürdig genug, dass die Frau, die in ihren eigenen Dichtungen — wenn überhaupt an einen von beiden, dann weit mehr an Racine als an Corneille erinnert, mit solchem Eifer für den kraftvolleren der beiden Dramatiker eintrat.

Madame Deshoulières hat sich auch auf dramatischem Gebiet durch eine Tragödie „Genserich" versucht, aber ohne jeden Erfolg.

Zwei andere Versemacher, der Abbé de Chaulieu und Lainez, gehörten einer besonderen Dichterklasse an: sie schrieben nicht für das grössere Publikum, sondern für einen kleinen Kreis gleichgesinnter Freunde und Brüder in Bacchus und Venus. Ausser ihnen wäre noch La Fare zu behandeln, aber seine Bedeutungslosigkeit ist selbst mit der Nichtigkeit der beiden Genannten verglichen so handgreiflich, dass seine Namennennung reichlich genügt. Alle Drei haben das gemein, dass sie sich auf ihre Poesien nicht sonderlich viel einbildeten; die Dichtkunst war ihnen nur dazu da, ein angenehmes Ornament ihrer geselligen Vergnügungen oder auch Ausschweifungen zu bilden. Sie lebten in jenem Kreise heiterer Genussmenschen, die sich um Ninon de l'Enclos gesammelt, hatten in den „besten Häusern" Zutritt und durften den vornehmsten Damen ihre gereimten Trivialitäten zusenden.

Der liebenswürdige Abbé de Chaulieu (1639—1720) machte aus seinem vergnüglichen Epikurismus gar kein Hehl. Mit der herrschenden Richtung der offiziellen Tugendhaftigkeit fand er sich leicht ab, — so in der Dichtung „*Les trois façons de penser sur la mort*" (vom Standpunkt des Christentums, des reinen Deismus — oder was Chaulieu dafür ausgab — und des Epikur und

Lukrez). Aus dem dritten Gedicht über diesen Gegenstand zitiren wir einige erträgliche Verse:

— — Aux pensers de la mort accoutume ton âme,
Hors son nom seulement, elle n'a rien d'affreux;
Détaches-en l'horreur d'un séjour ténébreux,
De démons, d'enfer et de flamme,
Qu'aura-t-elle de douloureux?
La mort est simplement le terme de la vie,
De peines ni de biens elle n'est point suivie:
C'est un asyle sûr, c'est la fin de nos maux,
C'est le commencement d'un éternel repos;
Et pour s'en faire encore une plus douce image,
Ce n'est qu'un paisible sommeil,
Que, par une conduite sage,
La loi de l'univers engage
A n'avoir jamais de réveil. — —

— — Viens, Philis, avec moi viens passer la soirée.
Qu'à table les amours nous couronnent de fleurs;
De myrte, comme toi, que leur mère parée
Vienne de mon esprit effacer ces noirceurs.
Et toi, père de l'allégresse,
Viens, à l'ardeur de ma tendresse,
Bacchus, joindre ton enjoûment;
Viens, sur moi, d'une double ivresse
Répandre tout l'enchantement.

Chaulieu ist auch der Einzige von allen jenen Dichtern, welcher die Freude an der Natur nicht erheuchelt, sondern in vergleichsweise recht warmen Tönen besungen hat. Sein Gedicht „*Louanges de la vie champêtre*" ist nicht — wie die meisten ähnlichen erkünstelten Hymnen jener Zeit auf Ceres, Pomona, Flora und ähnliche Gottheiten — in einem koketten Salon zu Paris, sondern in einem echten Landhause entstanden. Eines der wenigen einfachen Lieder von einer gewissen Sangbarkeit aus der Periode der Oden und der hohlen Rhetorik lautet:

Désert, aimable solitude,
Séjour du calme et de la paix,
Asyle où n'entrèrent jamais
Le tumulte et l'inquiétude. —
— C'est toi qui me rends à moi-même;
Tu calmes mon coeur agité,
Et de ma seule oisiveté

Tu me fais un bonheur extrême.
Parmi ces bois et ces hameaux,
C'est là que je commence à vivre;
Et j'empêcherai de m'y suivre
Le souvenir de tous mes maux. —
— Quel plaisir de voir les troupeaux,
Quand le midi brûle l'herbette,
Rangés autour de la houlette,
Chercher le frais sous ces ormeaux!
Puis, sur le soir à nos musettes
Ouir répondre les côteaux,
Et retentir tous nos hameaux
De hautbois et de chansonnettes! —

Die meisten Gedichte Chaulieu's sind aber an Prinzessinnen, Herzoginnen und Gräfinnen gerichtete Gesellschaftsscherze ohne jeden andern als kulturhistorischen Wert; sie sind überwiegend ohne allen Witz, und man begreift heute nicht recht, wie jene graziösen und geistvollen Damen solche Verseleien für Dichtungen haben halten können.

Lainez (1650—1710) verdient schon um deswillen genannt zu werden, weil er der einzige „Dichter" des glorreichen Zeitalters Ludwigs des XIV. gewesen, der eine Ahnung davon gehabt zu haben scheint, wie gänzlich unwürdig die conventionelle Reimerei des Namens der Poesie war. Er hat seine mit Phillis, Chloris, Flora und Pomona ebenfalls reichlich verzierten Gedichte genau so gut gemacht wie die Legion der andern in Ehren und Pensionen stehenden Dichter, aber er hat sich stets hartnäckig geweigert, irgend etwas von seinen Gelegenheitsversen zu veröffentlichen. Auf das Drängen seiner Freunde — zu denen auch Lafontaine gehörte — antwortete er barsch: „nennt ihr das überhaupt schreiben?!" Erst nach seinem Tode haben unberufene Hände ein dünnes Bändchen herausgegeben, welches nur die wenigsten von Lainez' Gedichten enthält. Liest man aber diese geretteten Poesien, welche für seine besseren erklärt wurden, so staunt man auch hier immer wieder über das Unfassbare: wie war es möglich, dass Männer von klassischer Bildung — Lainez sprach und schrieb fertig Lateinisch und Griechisch —, von Geist, Witz und weltmännischem Schliff solche absolut geistlose Reimereien auch nur im Freundes-

kreise für Poesie ausgeben konnten! Und dabei wussten die Zeitgenossen gerade von Lainez nicht genug Rühmens zu machen, wie originell in der Unterhaltung, wie beissend drollig und eigenartig er sich gezeigt! Lainez ist der deutlichste Beweis von der verdummenden Wirkung der vom damaligen Hofe ausgehenden ästhetischen Anschauungen. Seine Trinklieder, seine Liebeslieder, ja selbst seine Epigramme — in allen nicht ein Funke jenes aus den meisten Dichtungen des 15. und selbst noch des 16. Jahrhunderts sprühenden gallischen Geistes. Überall die mechanische Wiederholung mythologischer Formeln und zopfiger Clichés. Und dieser Lainez wurde von den vornehmsten Häusern zu Gaste geladen, eigens um die Gesellschaft durch seine „Poesien“ zu begeistern!

Vom Ende des 16. Jahrhunderts bis tief in das 18. Jahrhundert hinein, ja eigentlich bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts, müsste unter der Rubrik „Französische Lyrik“ in einer Geschichte der Weltlitteratur ein lakonisches „vacat“ stehen. Boileau hatte in einer seiner Episteln an den König ausgerufen:

Un Auguste aisément peut faire des Virgiles;

— mag sein, Virgile, aber keinem Augustus ist es je gelungen, einen lyrischen Dichter „zu machen“, am wenigsten dem Augustus Ludwig XIV. Es ist nicht der geringste unter den Ruhmestiteln Molière's, die Unnatürlichkeit und Ziererei der sich für lyrische Poesie ausgebenden Reimereien seiner Zeit als solche erkannt zu haben. Man lese die herrliche vorletzte Szene im I. Akt des „Misanthrope“, in welcher er das frische Volkslied der gespreizten Kunstlyrik triumphirend entgegenhält. Er lässt Alceste eines jener Sonette, in denen nicht ein Funke echter Poesie glüht, kritisch zerzupfen und dann sagen:

Ce style figuré, dont on fait vanité,
Sort du bon caractère et de la vérité.
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.
Le méchant goût du siècle en cela me fait peur:
Nos pères, tout grossiers, l'avaient beaucoup meilleur;
Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire:

und nun folgt das reizende, noch heute im Munde des Volkes ewig frisch und jung lebende Liedchen, das beste, was wir aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts besitzen:

Si le roi m'avait donné
 Paris sa grand' ville,
Et qu'il me fallût quitter
 L'amour de ma mie,
Je dirais au roi Henri:
Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, ô gué!
 J'aime mieux ma mie.

Dann fährt Alceste fort:

La rime n'est pas riche et le style en est vieux,
Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
Que ces colifichets dont le bon sens murmure,
Et que la passion parle là toute pure? —

Man muss Molière schon wegen dieser wie keine andere zutreffenden Kritik lieb gewinnen. Seine „lyrischen“ Zeitgenossen mögen über den geschmacklosen Komödianten, der den Kritiker spielen wollte, höhnisch gelacht, Boileau selbstbewusst gelächelt haben, — heute nach 200 Jahren gilt Molières Urteil noch in seiner ganzen Wahrhaftigkeit, während alle die Reimer seiner Zeit dem ewigen Vergessen anheimgefallen sind.

18. Kapitel.

Die Prosa.

Pascal. — Larochefoucault. — La Bruyère.

René Descartes (Cartesius) (1596—1650) hatte durch sein Werk „*Discours de la Méthode*" (1637) den tötlichen Streich gegen die scholastische Philosophie des Mittelalters geführt, die ihre lähmende Wirkung bis tief in das 17. Jahrhundert erstreckte. Schon der nach damaliger Autorensitte weitläufige Nebentitel „*pour bien conduire la raison et chercher la vérité dans les sciences*" deutet an, dass es Descartes — wie nachmals Kant — vor allem darauf ankam, einen unerschütterlichen Ausgangspunkt für seine weiteren Forschungen zu finden. Dass er diese Basis alles wissenschaftlichen Erkennens in dem Satze „Cogito, ergo sum" *(„Je pense, donc je suis")* gefunden, ist bekannt. Für die Geschichte der Litteratur ist Cartesius von Bedeutung durch die Tatsache, dass er sein Hauptwerk in französischer Sprache geschrieben, in einem sehr klaren, eindringlichen Stil, der auf lange Zeit hinaus das Vorbild des philosophischen Stils in Frankreich geblieben ist.

Descartes' Schüler Nicole Malebranche (1631—1715) setzte in der Schrift „*De la recherche de la vérité*" (1673) des Meisters Werk fort.

Nicht so sehr wegen seiner grundlegenden Bedeutung für die Philosophie wie als mutiger Vorkämpfer des Jansenismus gegen die Jesuiten und als einer der glänzendsten Prosaschriftsteller Frankreichs ist Blaise Pascal (1623—1662) zu nennen. Er ist mit 39 Jahren gestorben, nachdem er jahrelang an den Folgen seiner abnormen geistigen Frühreife körperlich gelitten. Mit zwölf Jahren lernt er ohne jeden Unterricht und ohne Lehrbuch Mathematik, d. h. findet er die wichtigsten mathematischen Sätze und Beweise durch eigene Gedankentätigkeit, mit sechszehn Jahren veröffentlicht er eine Schrift über Kegelschnitte, neunzehnjährig konstruirt er eine Rechenmaschine und schreibt mit dreiundreissig Jahren sein berühmtes Buch gegen die Jesuiten: die „*Lettres Provinciales*" (1656). — Schon eine Jugendarbeit „*Discours sur les passions de l'amour*" zeigt Pascal als den Meister des warmen und zugleich künstlerischen Prosastils, verrät aber noch nicht viel von der unerbittlichen Dialektik seines Hauptwerkes. Zu diesem wurde er angeregt durch seine intime Verbindung mit den Jansenisten, in deren Hauptquartier, dem Kloster von Port-Royal (bei Versailles), er seit dem Jahre 1655 gelebt hat. Schon ein Jahr nachdem er Port-Royal zu seinem Asyl gewählt, erschienen die „*Lettres Provinciales*" mit dem pseudonymen Nebentitel „*Lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial de ses amis et aux révérends Pères Jésuites sur la morale et la politique de ces pères.*" Sie sind das Beste, was der Jansenismus und das Port-Royal, diese Hochburg der Bekämpfung des Jesuitismus, je hervorgebracht. Durchaus auf dem Boden der strengsten christlichen Moral stehend, geisselt dieses noch heute nicht im mindesten veraltete Werk die dehnbare Jesuitenmoral, wie sie von den Moralschriftstellern des Ordens mit Aufgebot aller nur erdenklichen Kasuistik gelehrt wurde. Eine glänzendere Satire ist selten in Frankreich geschrieben worden; alle Hilfsmittel des Stils: beissender Witz, bis zur Bosheit gehend, knappste Sprache, durchsichtige Beweisführung (die oft an Lessings beste Art erinnert), aber auch ein warmes Pathos sittlicher Empörung — sie haben die „*Lettres Provinciales*" für alle Zeiten zu einem der klassischen Meisterwerke der französischen Litteratur gestempelt. Nie hatte man zuvor in Fragen von überwiegend theologischem Charakter eine so gesund-menschenverständ-

liche Sprache vernommen. Dabei ist alles dramatisch bewegt, Argument folgt blitzschnell auf Argument, der Gegner kommt gar nicht zur Besinnung, so dicht und so vernichtend fallen Pascals Streiche. Die Form der Briefe nähert sich fast dem Dialog einer Komödie und benimmt ihnen dadurch jede Trockenheit, die sonst moral-philosophischen Untersuchungen so leicht anhaftet. Boileau, der sich auf dergleichen gut verstand, war entzückt von der Reinheit der Sprache und der Künstlerschaft im Stil der „*Lettres Provinciales*“, und Madame de Sévigné, die berühmte Briefschreiberin des 17. Jahrhunderts, las Pascals Briefe gegen die Jesuiten mit Entzücken.

Pascals zweites Hauptwerk, die „*Pensées*“, rührt in der Zusammenstellung, in der wir sie jetzt besitzen, nicht von ihm her: man fand nach seinem Tode eine Menge kleiner Papierstreifen mit Notizen zu einer grösseren Arbeit beschrieben, und ein Kreis von Freunden gab diese abgerissenen Sätze unter dem Titel „*Pensées*“ heraus, nicht ohne dabei viele der schneidigsten Stellen zu streichen oder abzustumpfen. Erst in neuerer Zeit wurde eine Ausgabe nach dem noch vorhandenen Originalmanuskript veranstaltet.*) Die „*Pensées*“ richten sich gegen die Klasse von Menschen, welche Pascal gleich den Jesuiten bekämpfen zu müssen glaubte: die Atheisten. Er, der als die drei Haupterfordernisse jedes vernünftigen Menschen bezeichnete, dass er Mathematiker, Skeptiker und gläubiger Christ zugleich sein müsse, ja der sogar einen gewissen Grad von Atheismus von jedem Menschen forderte, war der erbitterte Feind des bei dem Atheismus hartnäckig verharrenden Zweiflers. Die „*Pensées*“ haben, der Natur ihrer Entstehung entsprechend, nicht annähernd den stilistischen Schwung der „*Lettres Provinciales*“; sie sind eben flüchtig hingeworfene Gedanken, Materialien zu einem Buche, nicht ein Buch selber: Bruchstücke einer grossen Schrift zur Verteidigung des Christentums. Sie sind 1669, 7 Jahre nach Pascals Tode, zuerst erschienen.

Wir wählen als Proben einige Stellen aus dem Abschnitt „*Sur la morale*“:

Comme la mode fait l'agrément, aussi fait-elle la justice.

On ne fait presque rien de juste ou d'injuste qui ne change de qualité en changeant de climat. Trois degrés d'élévation du pôle renversent toute la

*) Paris 1844.

jurisprudence. Un méridien décide de la vérité. Les lois fondamentales changent. Le droit a ses époques. Plaisante justice qu'une rivière ou une montagne borne! vérité au deçà des Pyrénées, erreur au delà.

Il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu de voir les tableaux les autres sont trop près, trop loin, trop haut, trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture; mais dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera?

Ceux qui sont dans le dérèglement disent à ceux qui sont dans l'ordre que ce sont eux qui s'éloignent de la nature, et ils croient la suivre. Comme ceux qui sont dans un vaisseau croient que ceux qui sont au bord s'éloignent. Le langage est pareil de tous côtes. Il faut avoir un point fixe pour en juger. Le port règle ceux qui sont dans un vaisseau; mais où trouverons-nous ce point dans la morale?

Il est juste que ce qui est juste soit suivi. Il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi.

La justice sans la force est impuissante; la puissance sans la justice est tyrannique.

La justice sans la force est contredite, parce qu'il y a toujours des méchants; la force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble la justice et la force, et pour cela faire que ce qui est juste soit fort, et que ce qui est fort soit juste.

La justice est sujette à disputes: la force est très reconnaissable, et sans dispute. Ainsi on n'a qu'à donner la force à la justice. Ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.

Il est dangereux de dire au peuple que les lois ne sont pas justes, car il n'obéit qu'à cause qu'il les croit justes. C'est pourquoi il lui faut dire en même temps qu'il y faut obéir, parce qu'elles sont lois, comme il faut obéir aux supérieurs, non parce qu'ils sont justes, mais parce qu'ils sont supérieurs. Par là toute sédition est prévenue, si on peut faire entendre cela. Voilà tout ce que c'est proprement que la définition de la justice.

L'art de bouleverser les États est d'ébranler les coutumes établies en sondant jusque dans leur source, pour y faire remarquer le défaut d'autorité et de justice. Il faut, dit-on, recourir aux lois fondamentales et primitives de l'état qu'une coutume injuste a abolies. C'est un jeu sûr pour tout perdre. Rien ne sera juste à cette balance. Cependant le peuple prête l'oreille à ces discours. Il secoue le joug dès qu'il le connaît, et les grands en profitent à sa ruine, et à celle de ces curieux examinateurs de ces coutumes reçues; mais par un défaut contraire, les hommes croient pouvoir faire avec justice tout ce qui n'est pas sans exemple.

Jamais on ne fait le mal si pleinement et si gaiement que quand on le fait par un faux principe de conscience.

Der Herzog François de la Rochefoucault (1613—1680) ist für die Litteraturgeschichte vorzugsweise bekannt durch seine gleich Pascals „*Pensées*“ in kurzen, abgerissenen Sätzen vorgetragenen „*Maximes*“, — mit dem vollen Titel: „*Réflexions et Sentences ou Maximes morales*“ Sie erschienen 1665 und ihre Form hat wahrscheinlich den Herausgeber der „*Pensées*“ von Pascal beeinflusst. Der Herzog hatte sich leidenschaftlich an den Kämpfen der Fronde gegen Mazarin beteiligt, aber mehr als sonst einer der „Frondeurs“ herbe Enttäuschungen. und schnöden Undank gerade von denen geerntet, für die er sich aufgeopfert hatte, — so auch von der Königin Anna selber. Der ganzen Bitterkeit eines gekränkten Stolzes und eines verkannten Herzens hat er in seinen „*Maximes*“ Ausdruck gegeben, und so hart auch die meisten dieser kurzen Aussprüche klingen, wir haben sie als wahrempfundene Resultate langer weltmännischer Beobachtung anzusehen. In einem der zahlreichen Damensalons, die neben den drei ersten Hôtels der *Précieuses* sich behaupteten, dem der Madame de Sablé war es Mode, sich mit geistreichen, scharf zugespitzten Sprüchen der Weisheit die Zeit zu vertreiben; der zu Hause mühsam ausgeklügelte Gedanke wurde am Abend unter dem Beifall der anwesenden Schöngeister zum Besten gegeben. Der Herzog de La Rochefoucault war ein regelmässiger Gast im Hôtel der Madame de Sablé und so hat er wohl dort zuerst die Anregung für die Form seines Werkes empfangen.

Es umfasst 528 Maximen, an deren stilistischer Glättung der Herzog 15 Jahre lang gearbeitet hat. Jede der fünf von 1665 bis zu seinem Tode (1680) erschienenen Auflagen weist erhebliche Verbesserungen gegen die vorhergehende auf, namentlich in der Knappheit des Ausdrucks und der Schlagfertigkeit der Pointe. Die „*Maximes*“ führen fast durchgängig den Nachweis, dass die Haupttriebfeder der menschlichen Handlungen, der guten nicht minder als der schlechten, im Egoismus liege. Liebe, Freundschaft, Grossmut, Bescheidenheit, Keuschheit — alles Egoismus. Zuweilen fügt La Rochefoucault wohl ein milderndes „*presque*“ oder „*la plupart*“ oder „*peu*“ hinzu; aber die meisten der Maximen drücken sich mit der grössten Entschiedenheit aus und verschmähen jedes Kompromiss. Zweifellos verdanken manche der schlimmsten Maximen

ihre Entstehung einem starken Hange zur Paradoxie; es ist ganz undenkbar, dass ein Mann wie der Herzog, der auf seinem Lebenswege, trotz der politischen Enttäuschungen, viele Liebe erfahren, der in dem idealen Verhältnis zur Madame de La Fayette gelebt, anders als in zufälliger Laune die abscheulichen Worte gegeschrieben: „*Il y a peu d'honnêtes femmes qui ne soient lasses de leur métier*", — und so liessen sich noch zahlreiche andere Maximen anführen, die sicher nur aus Widerspruchslust und Freude an dem überraschenden Parodoxon aufs Papier geworfen sind. Jedenfalls sind die Maximen nicht als Maassstab für den persönlichen Charakter des Herzogs zu gebrauchen. In dem mit grosser Offenherzigkeit geschriebenen Selbstportrait (dergleichen „*Portraits*" gehörten auch zum Sport der damaligen litterarischen Salons) sagt der Herzog u. a. von sich: „*J'aime mes amis, et je les aime d'une façon que je ne balancerais pas un moment à sacrifier mes intérêts aux leurs*". Was ihn nicht gehindert hat, zu schreiben: „*Nous avons tous assez de force, pour supporter les maux d'autrui.*"

Der Hauptfehler oder der einzige der Maximen ist der, dass sie in einer möglichst verallgemeinernden Form Resultate von Beobachtungen aussprachen, die viel zu einseitig waren, um nicht einseitige Wahrheiten zu ergeben. Setzt man aber zu jeder Maxime ein „meistens" oder „zuweilen", so gewinnen selbst die härtesten Aussprüche an Überzeugungskraft, während sie in der ihnen jetzt eigenen Form fortwährend zum Widerspruch herausfordern. Man merkt ihnen deutlich an, dass sie aus vorübergehenden Missstimmungen entstanden sind, wenngleich der Grundzug in den Anschauungen Rochefoucault's sicher dem seiner „*Maximes*" entsprach.

Das Buch erregte bei seinem ersten Erscheinen grosses Aufsehen; alle Welt leugnete die Wahrheit der Aussprüche für die eigene Person, liess sie aber für den lieben Nebenmenschen gern gelten. Heute erhitzt sich schwerlich Jemand über die einfache Tatsache, dass der Egoismus allerdings die Hauptrolle im Leben spielt, und die gebildete Welt erfreut sich noch immer an der hinreissend schönen Form des Buches, ohne sich mehr als nötig über die längst in den allgemeinen Ideenkreis übergegangenen Aufrichtigkeiten des Verfassers zu ärgern.

Die Auswahl der Proben ist bei den „*Maximes*" sehr leicht,

— nur wird man versucht, ihrer zu viele anzuführen, da unter den 528 Aussprüchen wenige sind, die nicht durch Form wie Inhalt blenden. Nachstehend einige der berühmtesten:

Quelques découvertes que l'on ait faites dans le pays de l'amour-propre, il y reste encore bien des terres inconnues. —

La philosophie triomphe aisément des maux passés et des maux à venir; mais les maux présents triomphent d'elle. —

L'intérêt parle toutes sortes de langues, et joue toutes sortes de personnages, même celui du désintéressé. —

On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on se l'imagine. —

Si on juge l'amour par la plupart de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié. —

L'amitié la plus désintéressée n'est qu'un commerce où notre amour-propre se propose toujours quelque chose à gagner. —

Comment prétendons-nous qu'un autre garde notre secret, si nous ne pouvons le garder nous-mêmes? —

Les vieillards aiment à donner de bons préceptes, pour se consoler de n'être plus en état de donner de mauvais exemples. —

On ne donne rien si libéralement que ses conseils.*) —

Il y a de bons mariages, mais il n'y en a point de délicieux. —

Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres, qu'à la fin nous nous déguisons à nous-mêmes. —

On fait souvent du bien pour pouvoir impunément faire du mal. —

On aime mieux dire du mal de soi même que de n'en point parler. —

Les hommes ne vivraient pas longtemps en société, s'ils n'étaient les dupes les uns des autres. —

Quand les vices nous quittent, nous nous flattons de la créance que c'est nous qui les quittons. —

L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu. —

La magnanimité méprise tout pour avoir tout. —

Nous n'avouons de petits défauts que pour persuader que nous n'en avons pas de grands. —

Nous ne trouvons guère de gens de bon sens que ceux qui sont de notre avis. —

Il y a de certaines larmes qui nous trompent souvent nous-mêmes, après avoir trompé les autres. —

Peu de gens savent être vieux. —

De toutes les passions violentes, celle qui sied le moins mal aux femmes, c'est l'amour. —

Ausser den „*Maximes*“ besitzen wir von La Rochefoucault noch ein Memoirenwerk: „*Mémoires sur la Régence d'Anne d'Autriche*“, welches auf intimer Sach- und Personenkenntnis beruhend eine wertvolle Ergänzung zu den Memoiren des Kardinals von Retz (1613—1679) über denselben Zeitraum bildet.

*) In der ersten Auflage lautete dieser Satz: „Il n'y a point de plaisir que l'on fasse plus volontiers à un ami que de lui donner conseil.“

Von Jean de La Bruyère's persönlichen Geschicken wissen wir nicht viel mehr, als dass er wahrscheinlich im Jahre 1639 geboren und sicher im Jahre 1696 in Versailles als Erzieher eines jungen Condé gestorben ist. Er, der grosse Menschenbeobachter, schritt selbst unbeobachtet durchs Leben. Bei wenigen Schriftstellern ist diese Unkenntnis seiner persönlichen Erlebnisse so sehr zu beklagen wie bei La Bruyère, da viele Stellen seines Werkes offenbar der Ausdruck persönlicher Erfahrungen sind. Einen Mann, der die berühmte Stelle über das fürchterliche Loos der französischen Bauern unter Ludwig XIV. schreiben konnte, möchte man gerne näher kennen. Hier stehe sie (aus dem Abschnitt „*De l'Homme*"):

> L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible: ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine; et en effet ils sont des hommes; ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.

In der Glanzperiode Ludwigs XIV., wo die Hofpoeten einstimmig waren in Jubelchören auf das unbeschreibliche Glück, Untertan des „Sonnenkönigs" zu sein, nimmt sich solch ein vereinzelter Weheruf sehr merkwürdig aus. La Bruyère war der Einzige, der für solche Dinge ein Auge hatte, während die französischen Litteraten damals das Land nur mit idyllischen Schäfern und Schäferinnen bevölkert sahen.

La Bruyère's einzige litterarische Hinterlassenschaft sind seine „*Caractères, ou les moeurs de ce siècle*", zuerst erschienen im Jahre 1688. Es wird erzählt, der Verfasser habe keinen Verleger für sein Buch finden können und habe das Manuskript der Tochter eines befreundeten Buchhändlers geschenkt, die damit ein Vermögen erworben. — Es ist nach dem Muster der „Charaktere" des Theophrastus geschrieben, welche in der Übersetzung La Bruyère's den Anhang seiner eigenen Charakterschilderungen bilden. In der letzten Fassung enthält es 1119 Charaktere, hinter denen allen man seiner Zeit Personen der höheren Gesellschaft suchte und gefunden zu haben glaubte. Diese Neugier nach den lebendigen Vorbildern La Bruyère's hat zuerst zu der grossen Beliebt-

heit des Buches beigetragen. Heute, wo jedes persönliche Interesse verschwunden, sind das Wertvollste die zahlreichen eingestreuten Reflexionen in der Art der *Maximes* La Rochefoucault's. La Bruyère's Stil ist fast ebenso glänzend wie der seines grossen Zeitgenossen, nur vermeidet er die allzuscharfe, paradoxale Zuspitzung. Er ist vielseitiger als La Rochefoucault, nicht nur in der Wahl der Gegenstände, die er seiner Betrachtung unterzieht, sondern auch in der Art seiner Beobachtung. Sein Blick ist weniger durch eine fixe Idee befangen, als der La Rochefoucault's, welcher sich die grösste Mühe gibt, die so komplizirte Tätigkeit der Menschenseele auf ein einziges Motiv zurückzuführen. La Bruyère blendet weniger als La Rochefoucault, aber seine phsychologische Belehrung ist solider.

Nachstehend eine Anzahl der geistvollsten Reflexionen aus den „*Caractères*“:

Tout est dit et on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. —

Entre toutes les expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne. —

Un dévot est celui qui sous un roi athée serait athée. —

Il y a des misères sur la terre qui saisissent le cœur. Il manque à quelques-uns jusqu'aux aliments; ils redoutent l'hiver, ils appréhendent de vivre. L'on mange ailleurs des fruits précoces; l'on force la terre et les saisons pour fournir à sa délicatesse; de simples bourgeois, seulement parce qu'ils sont riches, ont eu l'audace d'avaler en un seul morceau la nourriture de cent familles. —

Il y a de certaines choses dont la médiocrité est insupportable: la poésie, la musique, la peinture, le discours public. —

D'où vient que l'on rit si librement au théâtre, et que l'on a honte d'y pleurer?—

Un homme né chrétien et français se trouve contraint dans la satire: les grands sujets lui sont défendus; ils les entame quelquefois, et se détourne ensuite sur de petites choses, qu'il relève par la beauté de son génie et de son style.*) —

Personne presque ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre. Les hommes sont trop occupés d'eux-mêmes, pour avoir le loisir de pénétrer ou de discerner les autres: de là vient qu'avec un grand mérite, et une plus grande modestie, l'on peut être longtemps ignoré. —

S'il est heureux d'avoir de la naissance, il ne l'est pas moins d'être tel qu'on ne s'informe plus si vous en avez. —

Les hommes et les femmes conviennent rarement sur le mérite d'une femme; leurs intérêts sont trop différents. Les femmes ne se plaisent point les unes aux autres par les mêmes agréments qu'elles plaisent aux hommes: mille manières qui allument dans ceux-ci les grandes passions, forment entre elles l'aversion et l'antipathie. —

*) Dies geht offenbar auf Boileau.

Il faut juger des femmes depuis la chaussure jusqu'à la coiffure exclusivement, à peu près comme on mesure le poisson, entre queue et tête. —

Un beau visage est le plus beau de tous les spectacles; et l'harmonie la plus douce est le son de la voix de celle que l'on aime. —

Les femmes s'attachent aux hommes par les faveurs qu'elles leur accordent: les hommes guérissent par ces mêmes faveurs. —

Une femme oublie d'un homme qu'elle n'aime plus, jusqu'aux faveurs qu'il a reçues d'elle. —

Les femmes sont extrêmes: elles sont meilleures ou pires que les hommes. —

La plupart des femmes n'ont guère de principes; elles se conduisent par le cœur, et dépendent pour leurs mœurs de ceux qu'elles aiment. —

Il y a peu de femmes si parfaites, qu'elles empêchent un mari de se repentir, au moins une fois le jour, d'avoir une femme, ou de trouver heureux celui qui n'en a point. —

Ne pourrait-on point découvrir l'art de se faire aimer de sa femine? —

L'amour commence par l'amour; et l'on ne saurait passer de la plus forte amitié qu'à un amour faible. —

Être avec les gens qu'on aime, cela suffit: rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses plus indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal. —

C'est faiblesse que d'aimer; c'est souvent une autre faiblesse que de guérir. —

Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri. —

Ce qu'une marâtre aime le moins de tout ce qui est au monde, ce sont les enfants de son mari. Plus elle est folle de son mari, plus elle est marâtre. —

Die übrigen philosophischen und historischen Prosaiker des 17. Jahrhunderts können wir kürzer behandeln: ihr Wert für die schöne Litteratur ist ein vergleichsweise untergeordneter.

Pierre Bayle (1648—1707) ist zu nennen als der Verfasser des „*Dictionnaire historique et critique*“ (in vier starken Foliobänden in den Jahren 1695—1697 erschienen), eines Vorläufers der „*Encyclopédie*“ des 18. Jahrhunderts. Das Wissen und die Arbeitskraft Bayle's waren erstaunlich; sein „*Dictionnaire*“ ist noch heute als Nachschlagewerk für die Kultur- und Litteraturgeschichte des 17. Jahrhunderts von erheblicher Wichtigkeit. Sein zweimaliger Religionswechsel — er war geborner Protestant, wurde Katholik, um nach kurzer Zeit wieder Protestant zu werden — zeugt für seinen religiösen Skeptizismus, der sich auch in dem „*Dictionnaire*“ nirgends verleugnet.

Bossuet, der Bischof von Meaux (1627—1704) wurde für die rhetorische Prosa von Bedeutung durch das Pathos seiner

Sprache, verbunden mit einer ausserordentlichen Klarheit. Einige seiner Predigten gehören zu dem Besten, was die Prosa des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat, so namentlich die „*Sur la Providence*", und „*Sur la Mort*". Von seinen Trauerpredigten (*Oraisons funèbres*), gehalten in den Jahren 1669—1687, sind die berühmtesten: die auf den Tod der französischen Prinzessin Henriette, Königin von England, auf den der Herzogin Henriette von Orléans und auf den des Prinzen Louis von Condé. — In seinen zahlreichen theologischen Schriften vertrat Bossuet den Standpunkt der starrsten Orthodoxie, die bei ihm bis zum Fanatismus ging. Seine Schrift gegen die Theater: „*Maximes sur la comédie*" und sein „*Discours sur l'Histoire universelle*" sind trotz der grossen stilistischen Schönheiten, wegen ihrer krassen Einseitigkeit kaum mehr lesbar.

Neben Bossuet, aber ihm an hinreissender Beredsamkeit selten gleichkommend, sind zu erwähnen die Kanzelredner Bourdaloue (1632—1704), Fléchier (1632—1710) und Massillon (1663—1742).

Wenn wir sodann noch Fontenelle (1657—1757) mit seinem wenig tiefen philosophischen Hauptwerk „*Entretiens sur la pluralité des mondes*" (1686), und St. Evremond (1613—1703) als den philosophischen Gast des Hôtel Rambouillet erwähnen, so genügen wir mehr der Vollständigkeit, als dass wir bleibenden litterarischen Verdiensten gerecht werden.

Die Memoiren des Duc de Saint Simon (1675—1755) wurden erst im Jahre 1829 veröffentlicht; sie umfassen den Zeitraum von 1694—1726 und füllen vierzig Bände. Die Art ihrer Niederschrift — am Abend jedes Tages, also in Tagebuchmanier — und die scharfe Beobachtungsgabe des Herzogs verleihen diesen Memoiren einen ebenso hohen historischen wie kulturgeschichtlichen Wert. Da er die Veröffentlichung während seines Lebens ausgeschlossen hatte, liess er sich durch keine äusserlichen Rücksichten irgendwie beeinflussen, sodass wir in seinen Memoiren unbestreitbar das glaubwürdigste Dokument über die Geschichte jener Zeit besitzen. Der Stil ist nicht immer genügend gefeilt, dafür aber von einer seltenen Lebendigkeit und Originalität.

Schliesslich nennen wir die Marquise de Sévigné (1626—1696) als die glänzendste Vertreterin des leichten Briefstils. Die Briefe an ihre Tochter Françoise de Grignan (geschrieben in den Jahren 1671—1696) waren nicht, wie die Balzac's, für die Öffentlichkeit bestimmt, enthalten deshalb auch nichts von dessen inhaltloser Gespreiztheit. Sie sind in fliegender Hast („*la bride sur le cou*" sagte Madame de Sévigné selbst von ihnen) niedergeschrieben, aber dennoch von einer bezaubernden Anmut, und trotz des verschwundenen Interesses an den darin besprochenen Persönlichkeiten bilden sie noch heute eine sehr anregende Lektüre. Der Einblick in das Privatleben des Hofes und Adels im 17. Jahrhundert wird uns nirgends so frisch und so zu sagen unmittelbar gegeben wie in jenen Briefen.

19. Kapitel.

Fabel-, Märchen- und Romandichter.

Lafontaine.

Jean de Lafontaine (1621—1695) veröffentlichte den ersten Band der „*Contes*“ erst mit vierundvierzig Jahren. Er hatte vorher nie gewusst, welche mächtige Begabung in ihm schlummerte, und hätte auch nie daran gedacht, etwas drucken zu lassen, wenn nicht ein schöner Frauenmund ihn darum gebeten hätte. Der Nichte Mazarin's, Marie Anna Mancini, Herzogin von Bouillon, verdanken wir den Schriftsteller Lafontaine. Es hat dem liebenswürdigen Menschen und Dichter nie an Beschützerinnen, aber auch nie an echten Freunden gefehlt. Mit Molière stand er in den herzlichsten Beziehungen, und mit Ausnahme des Hofes und der höheren Geistlichkeit, die sich wegen seiner „*Contes*“ entsetzten, war er überall ein willkommener Gast. Seine meisten Werke sind nicht aus einem unbesiegbaren inneren Drange entstanden, sondern verdanken ihre Veröffentlichung der Anregung von Freunden oder der Stellung Lafontaine's als Prinzenerzieher: für die Herzogin von Bouillon schrieb er die „*Contes*“, für den Sohn und den Enkel Ludwigs XIV. die „*Fables*“.

Man erzählt, des Dichters Talent sei zuerst durch das Anhören einer Ode von Malherbe geweckt worden. Mag sein, dass ihm

der musikalische Zauber der Sprache imponirte, — die Nachwelt kann froh sein, dass er nicht Malherbe's Bahnen gefolgt ist, sondern seinem eigenen gutgallischen Geiste.

Lafontaine's „*Contes*“ (1665, — der zweite Band erschien 1671) sind der klassische Abschluss der altfranzösischen Fabliaux-Litteratur. Inhaltlich sich ganz in demselben erotisch-lüsternen Geleise bewegend, sind sie in der Form künstlerisch vollendet. Machen die alten leichtfertigen Erzählungen in ihrer urwüchsigen Sprache hin und wieder den Eindruck dessen, was man beschönigend gesundsinnliche Fröhlichkeit nennt, so lässt sich leider nicht in Abrede stellen, dass Lafontaine's Erzählungsart nichts weniger als naiv, sondern eher raffinirt zu nennen ist. Es macht ihm sichtbares Vergnügen, all die frechen, zum Teil recht widerwärtigen, fast immer grobsinnlichen Geschichten mit der ganzen Kunst des Verses und der geglätteten Sprache vorzutragen. Dass er zwischendurch oder auch am Schluss moralische Anwandlungen bekommt und so tut, als schreibe er die „*Contes*“ nur der moralischen Erbauung wegen, ist nicht ernsthaft zu nehmen, wie es auch nicht ernsthaft beabsichtigt war. Manches aus den „*Contes*“ ist verhältnismässig harmlos und etwa in dem gemütlichen Tone Boccaccio's gehalten, — vieles ist aber, ohne jede Prüderie gesprochen, entschieden als korrupt zu bezeichnen. Es athmet aus ihnen nicht die verzeihliche Frivolität, die das ernste Leben einmal keck vergessen will, sondern eine behagliche Freude am Schmutzigen. Der Ehebruch besonders wird als etwas sehr Belustigendes betrachtet; die weibliche Ehre gehört entweder dem Meistbietenden oder auch dem Ersten-Besten. Von einer innigen Herzensliebe ist sehr selten die Rede, — das beste Beispiel dafür ist allenfalls noch die Geschichte von der „*Courtisane amoureuse*“, die auch insofern interessant ist, als wir in ihr das erste litterarische Produkt haben, in dem die Rettung des verkommenen Weibes durch die Liebe geschildert wird, — bekanntlich ein in der neueren Litteratur Frankreichs sehr ausgiebig behandeltes Thema (z. B. in Victor Hugo's „*Marion Delorme*“).

Die Erfindung war Lafontaine's starke Seite nicht. Seine Geschichten sind sämtlich älteren Quellen nacherzählt. Er hat aber nicht direkt aus den, zu seiner Zeit noch nicht veröffentlichten, Fabliaux geschöpft, sondern aus zweiter Hand: aus Boccaccio,

Ariost, dem Heptameron der Königin von Navarra, den *Cent nouvelles nouvelles* und andern ähnlichen Sammlungen.

Die Form der „*Contes*“ ist eine glänzende. Lafontaine's Art der Erzählung ist geradezu unerreicht in Frankreich geblieben. Manches in Voltaire's „*Pucelle*“ und bei Musset, und um von anderen Litteraturen zu sprechen: in Lord Byrons „*Don Juan*“ und „*Beppo*“, erinnert an diese ganz subjektive Art des Dichters, mit dem Leser sich zu freundschaftlich-vertraulichem Geplauder zusammenzusetzen. Lafontaine schweift fortwährend von seiner Erzählung ab, um allgemeine Betrachtungen anzustellen, ohne dass er so leicht ermüdet. Dabei besitzt er eine erstaunliche Mannigfaltigkeit im Versbau: der schleppende Alexandriner passt ihm weder für die „*Contes*“ noch für die Fabeln, er lässt kürzere und längere Verse anmutig abwechseln, bindet sich an keine der herkömmlichen Strophenformen und erreicht dadurch eine unwiderstehliche Wirkung. Zuweilen bedient er sich in den „*Contes*“ mit grossem Geschmack der alten Sprachwendungen, wie er denn von allen grossen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts der Einzige war, der eine gewisse Kenntnis der älteren französischen Litteratur besass.

Ein neuerer französischer Litterarhistoriker, Paul Albert, hat mit Bezug auf die „*Contes*“ und auch auf des Dichters Privatleben, welches kein sehr musterhaftes gewesen, entschuldigend geschrieben, Lafontaine sei nicht „*immoral*“ sondern „*amoral*“ gewesen, d. h. es sei ihm jedes moralische Unterscheidungsvermögen abgegangen. Wenn man ausserdem bedenkt, dass man im 17. Jahrhundert einer erlauchten Dame ein Buch wie die „*Contes*“ widmen durfte, so wird man Lafontaine milder beurteilen. Es kam ihm nicht auf den I n h a l t seiner Erzählungen an, den er als allgemein bekannt voraussetzen konnte, sondern auf die künstlerische Formvollendung, und in der Beziehung hat er allerdings sein Programm glänzend erfüllt, welches in den Versen ausgesprochen ist:

> Contons, mais c o n t o n s b i e n, c'est le point principal;
> C'est tout; à cela près, je vous conseille
> De dormir comme moi sur l'une et l'autre oreille.

Lafontaine's F a b e l n sind in drei Abschnitten zu verschiedenen Zeiten erschienen. Von den 12 Büchern wurden die ersten 6 im Jahre 1668, die Bücher 7—11 im Jahre 1678 und das zwölfte

1694 veröffentlicht. Auch hier ist das Verdienst der Erfindung so gut wie gar nicht zu rechnen, — alles läuft auf die wundervolle Art der Darstellung hinaus. An Grazie der Sprache übertreffen Lafontaine's Fabeln alles, was das 17. Jahrhundert sonst in Frankreich hervorgebracht hat. Eine solche Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit, dabei eine solche anmutige Bewegung findet man in keiner andern Dichtung jener Zeit. Es ist merkwürdig, wie wenig Lafontaine's Zeitgenossen den künstlerischen Werth dieses Buches erkannt haben! Er selbst war viel zu bescheiden, legte viel zu wenig Gewicht auf seinen schriftstellerischen Beruf, ordnete sich stets dem Urteil der Andern unter, und diese Andern, Boileau voran, sahen verächtlich auf den „Bonhomme“ Lafontaine herab, der weder ein klassisches Drama*), noch ein Epos, noch sonst eines der Werke „erhabenen Stils“ geschrieben, den Boileau und seine Anhänger für unerlässlich hielten. Molière mag anders darüber gedacht haben, aber er galt nicht als zünftiger Kritiker. Dass der Hof wenig von so untergeordneten Werken, wie Fabeln wissen wollte, die gar nichts zur Verherrlichung Ludwigs XIV. enthielten, lässt sich begreifen. Der König hatte einen ausgesprochenen Widerwillen gegen alles, was nicht majestätisch, erhaben, oder auch bombastisch war; aus einem Saale seines Palais hatte er die lustigen Bilder Teniers' entfernen lassen, weil er solche „Affengesichter“ nicht sehen wollte. Die Bauern Teniers' trugen allerdings keine Allongenperrücke und waren auch sonst nicht sehr hoffähig. Dass es eine Litteratur geben könnte, die, wie Lafontaine's Fabeln, nicht ausschliesslich für den Hof (wiewohl buchstäblich „in usum Delphini“) geschrieben wäre, das war ein Gedanke, den Ludwig nicht fassen konnte.

Da wir einige Kenntnis der Fabeln bei unseren Lesern voraussetzen, so begnügen wir uns mit wenigen Proben, um auf die rhythmischen Feinheiten Lafontaine's aufmerksam zu machen. Der Anfang der allbekannten Geschichte vom Milchmädchen lautet z. B. (Buch VII. Fabel 10):

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait,
Bien posé sur un coussinet,

*) Lafontaine hat eine Komödie „*L'Eunuque*“ nach dem Lateinischen bearbeitet.

Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.
Notre laitière, ainsi troussée,
Comptait déjà dans sa pensée
Tout le prix de son lait. — — —

Man vergleiche mit diesem flotten Rhythmus, der ungemein malerisch die Stimmung des Gedichtes bezeichnet, den Anfang der vorangehenden Fabel:

Le coche et la mouche.

Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche.
Femmes, moine, vieillards, tout était descendu:
L'attelage suait, soufflait, était rendu.
Une mouche survient, et des chevaux s'approche,
Prétend les animer par son bourdonnement,
Pique l'un, pique l'autre, et pense à tout moment
Qu'elle fait aller la machine. — —

Der Gegensatz der schwülen Mittagsruhe zu der Beweglichkeit des geflügelten Plagegeistes ist mit vollendeter Kunst rhythmisch ausgedrückt.

Gleich die erste Fabel der Sammlung ist ein Meisterstück der lakonischen Einfachheit des Lafontaine'schen Stils, der sich in den „*Contes*" allerdings nicht findet:

La cigale et la fourmi.

La cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue,
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau!
Elle alla crier famine
Chez la fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'août, foi d'animal,
Intérêt et principal.
La fourmi n'est pas prêteuse:
C'est là son moindre défaut.
Que faisiez-vous, au temps chaud?
Dit-elle à cette emprunteuse. —
Nuit et jour à tout venant,
Je chantais, ne vous déplaise. —
Vous chantiez! j'en suis fort aise.
Eh bien! dansez maintenant.

Aus demselben ersten Buch zitiren wir noch die neunte Fabel als ein Muster natürlicher Diktion, — dieser im 17. Jahrhundert so seltenen Blüte:

Le Rat de ville et le Rat des champs.

Autrefois le rat de ville
Invita le rat des champs,
D'une façon fort civile,
A des reliefs d'ortolan.

Sur un tapis de Turquie
Le couvert se trouva mis.
Je laisse à penser la vie
Que firent ces deux amis.

Le régal fut fort honnête;
Rien ne manquait au festin:
Mais quelqu'un troubla la fête,
Pendant qu'ils étaient en train.

A la porte de la salle
Ils entendirent du bruit:
Le rat de ville détale;
Son camarade le suit.

Le bruit cesse, on se retire:
Rats en campagne aussitôt;
Et le citadin de dire:
Achevons tout notre rôt.

C'est assez, dit le rustique:
Demain vous viendrez chez moi;
Ce n'est pas que je me pique
De tous vos festins de roi:

Mais rien ne vient m'interrompre;
Je mange tout à loisir,
Adieu donc. Fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre!

Ausser den „*Contes*“ und den „*Fables*“ besitzen wir von Lafontaine eine sehr anmutige Bearbeitung der Sage von Amor und Psyche: „*Psyché*“ (gleichfalls der Herzogin von Bouillon gewidmet) in Prosa mit eingestreuten Versen, eine ziemlich dezent gehaltene Erzählung nach dem Lateinischen des Apulejus.

Lafontaine's dramatische Arbeiten halten keinen Vergleich mit den Werken der grossen Dramatiker des 17. Jahrhunderts aus, haben aber einigen Erfolg gehabt. — Dagegen verdienen seine lyrischen Gedichte mehr Beachtung, weil aus ihnen an manchen Stellen trotz der dem Zeitungeschmack huldigenden Form der Verbrämung mit mythologischem Flitterwerk, ein warmes Gefühl spricht. Namentlich bemerkenswert ist in dieser Beziehung der edle Freimut, mit dem er sich seines beim Könige in schwere Ungnade gefallenen, zu lebenslänglichem Kerker verurteilten Wohltäters Fouquet angenommen hat. Obgleich er den Zorn des Königs gegen den Unglücklichen kannte, schrieb er am Schluss seiner sechsten Elegie („An die Nymphen von Vaux“) die Worte:

Du titre de clément rendez-le ambitieux;
C'est par là que les rois sont semblables aux dieux.
Du magnanime Henri qu'il contemple la vie:
Dès qu'il put se venger il en perdit l'envie.
Inspirez à Louis cette même douceur:
La plus belle victoire est de vaincre son coeur.
— — Il est assez puni par son sort rigoureux:
Et c'est être innocent que d'être malheureux.

An solche Worte war Ludwig XIV. nicht gewöhnt: ihn auf Heinrich den IV. hinzuweisen als ein nachahmenswertes Beispiel, das genügte, um die rührende Bitte Lafontaine's unerhört zu lassen.

Kurz vor seinem Tode wurde Lafontaine fromm, trug einen Stachelgürtel auf blossem Leibe, las in der Akademie öffentlich eine Übersetzung des „*Dies irae*" vor und benahm sich auch sonst so heilig wie möglich. An die Ewigkeit der Hölle hat er aber nie glauben wollen, oder er suchte seinen Beichtvater wenigstens zu dem Zugeständnis zu bewegen, dass die Verdammten sich allmählich an das höllische Feuer gewöhnten! Des Dichters alte Magd wusste wohl, warum sie dem Geistlichen, der ihrem guten Herrn mit den ewigen Höllenstrafen drohte, die fromme Antwort gab: „*Dieu n'aura jamais le courage de le damner!*"

Die Grabschrift, die Lafontaine für sich bestimmt, lautete:

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangeant son fonds avec son revenu,
Croyant le bien chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dépenser:
Deux parts en filt, dont il soulait passer
L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire.

Die beste Charakteristik seiner poetischen Eigenart hat Lafontaine selbst gegeben in dem schönen Briefe an Frau von Sablière, eine seiner letzten, gleich ihm fromm gewordenen Beschützerinnen:

Je m'avoue, il est vrai, s'il faut parler ainsi,
Papillon du Parnasse, et semblable aux abeilles,
A qui le bon Platon compare nos merveilles.
Je suis chose légère et vole à tout sujet;
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet,
A beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi! je suis volage en vers comme en amours. —

Und an einer anderen Stelle sagt er von sich:

J'aime le jeu, les vers, les livres, la musique,
La ville, la campagne, enfin tout. Il n'est rien
 Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un coeur mélancolique.

Neben Lafontaine verdient Charles Perrault (1628—1700) Erwähnung als Verfasser der reizenden „*Contes de ma mère l'Oie*", welche für Frankreich ungefähr das waren, was für Deutschland Grimms Märchen. Sie sind mit grosser Naivetät den Volksmärchen nacherzählt. Von Perrault's Streit mit Boileau über die Vorzüge des Altertums vor der Neuzeit und von seinen poetischen Werken — worunter ein poesieloses Gedicht „*Le Siècle de Louis le Grand*" von über 400 Versen — weiss heute Niemand mehr etwas; seine Märchen vom Däumling, Blaubart, Gestiefelten Kater u. s. w. sind noch jetzt in den Händen der französischen Jugend. — Durch Perrault's Erfolg ermutigt, schrieb Madame d'Aulnoy ihre „*Contes de fées*", denen aber eine gewisse Ziererei den kindlichen Charakter benimmt.

Die „*Contes*" des aus Schottland herstammenden Grafen Antoine Hamilton (1646—1720) schlugen einen andern Ton an. Sie sind durchaus nicht für Kinder geschrieben, sondern ähneln weit eher den „*Contes*" von Lafontaine. Ihre Form ist überwiegend Prosa, mit vereinzelten eingestreuten metrischen Stellen. — Bekannter als seine Erzählungen sind seine „*Mémoires de Grammont*", in denen er in ausgezeichnetem Französisch das lockere Leben am Hofe Karls II. von England schildert. Sie sind eines der besten Memoirenwerke des 17. Jahrhunderts, mit grosser Lebendigkeit und scharfer Beobachtung geschrieben.

Von weiteren erzählenden Werken nennen wir die durch ihren Titel sich genügend charakterisirende „*Histoire amoureuse des Gaules*" des Grafen Bussy-Rabutin (1618—1693), welche dem Verfasser wegen ihrer selbst für damalige Zeiten unerhörten Frivolität und Indiskretion gegen angesehene Persönlichkeiten Gefängnisshaft in der Bastille eintrug. —

Um so sittenreiner, aber auch um so langweiliger und poesieloser ist der weltberühmt gewesene Roman „*Télémaque*" des Erzbischofs François de la Motte Fénelon (1651—1715), am Ausgange des Jahrhunderts erschienen (1699). Das Buch ist geschrieben zur Unterweisung für den jungen Thronfolger, den Her-

zog von Bourgogne, dessen Erzieher Fénelon gewesen. Die Beliebtheit des heute fast ungeniessbaren Romans — mit dem man leider immer noch zum Teil unsere Jugend langweilt — im 18. Jahrhundert war eine ungeheure; er entsprach den pädagogischen Tendenzen desselben vortrefflich und gefiel wegen seiner sentimentalen Unanstössigkeit, die ihn als ein Jugendbuch erscheinen liess. Bossuet, Fénelon's unerbittlicher Gegner, der sich sonst auf schöne Litteratur nicht sonderlich verstand, hat das richtige Urteil über den „*Télémaque*“ dahin abgegeben: er sei „efféminé“ und „outré dans toutes ses peintures.“ — Übrigens lassen die zahlreichen Liebesepisoden, die sich ungefähr im Geschmack der Romane des Fräuleins von Scudéry mit ihrer Anbetung des „*Tendre*“ bewegen, heute nicht begreifen, wie man je solch Buch zur Lektüre für unreife Kinder hat bestimmen können.

Ungleich grösseren Wert haben die Romane der Gräfin Madelaine de Lafayette (1634—1693), besonders der „*la Princesse de Clèves*“ (1678) betitelte. Er bildet einen erfreulichen Gegensatz gegen die bis zur Albernheit unnatürlichen Romane der Scudéry, in denen alte Römer oder Perser wie verliebte Marquis sich benehmen, Reisen im „*Pays du Tendre*“ von Station zu Station ausführen und alles andere sind nur nicht Menschen mit Knochen und Fleisch. Die „Prinzessin von Cleve“ ist der erste psychologische Roman der Franzosen. Die schuldlose Liebesleidenschaft einer verheirateten Frau für einen Andern als ihren Gatten bildet den Inhalt. Das Buch ist mit ausserordentlicher Wahrhaftigkeit und weiblichem Zartsinn geschrieben und verdient auch heute noch gelesen zu werden. — Aus dem persönlichen Leben der Gräfin de Lafayette ist ihr inniges Freundschaftsverhältnis mit dem Herzog von La Rochefoucault zu erwähnen.

Mit der „*Princesse de Clèves*“ war der Geist der „Précieuses“ endgültig besiegt, das Reich der poetischen Schäferei vorüber.

20. Kapitel.

Das klassische Drama.

Die Aufhebung der *Confrérie de la Passion* im Jahre 1548 hat nur den geistlichen Schauspielen ein Ende bereitet, — die weltlichen gediehen nach wie vor und fanden ein immer zahlreicheres Publikum auch unter den höheren Ständen. Seitdem Jodelle (s. Seite 198) mit seiner „*Cléopatra*“ einen so bedeutenden Erfolg erzielt, wurde die Bearbeitung antiker Stoffe zur stehenden Regel. Die Herrschaft der Schule Ronsard's war es, der Frankreich die einseitige Entwickelung seines Theaters, dessen Lostrennung von dem nationalen Boden verdankte.

Die Vorbedingung zu einer regelmässigen Entwickelung des Drama's, ein stehendes Theater, wurde in Paris schon im Jahre 1600 durch das „Théâtre du Marais“ erfüllt, und von da ab finden wir in Frankreich eine stets wachsende Zahl von Schriftstellern mit der Versorgung dieses Theaters beschäftigt. Die bedeutendsten Namen aus der Zeit vor dem Auftreten Pierre Corneille's sind: Hardy, Mairet, Garnier und Rotrou.

Hardy (1564—1630) war der fruchtbarste von ihnen: er soll über 600 Stücke geschrieben haben, von denen allerdings nur 41 noch im Druck vorhanden sind. Selbstverständlich konnte bei der Eilfertigkeit, mit der er für den Tagesbedarf der Bühne arbeiten musste, von einer künstlerischen Durchbildung so wenig wie von grosser Originalität der Erfindung in seinen Stücken die Rede

sein; er musste oft ein Stück in zwei bis drei Tagen fertig stellen, — und ist denn auch an dieser Sklavenarbeit im Dienste des Theaters zu Grunde gegangen. Seine Stoffe entnahm er ohne Scheu aus allen ihm bekannten Litteraturen: Seneca, Lope de Vega und Cervantes hat er ziemlich gleichmässig geplündert. Sein Hauptwerk ist „*Marianne*", welches durch das grössere Maass in der Deklamation einen Fortschritt über Jodelle hinaus bekundet.

Garnier (1545—1601) steht der Schule Ronsard's zeitlich am nächsten, erinnert auch durch den Schwulst der Diktion vielfach an Jodelle, wenngleich er nicht entfernt so roh und geschmacklos ist, — aber er bezeichnet durch den besseren dramatischen Aufbau der Handlung und durch eine gewisse Genialität in der Charakterschilderung den Anfang der Blütezeit des klassischen Dramas in Frankreich. Wir haben noch 8 Stücke von ihm, worunter die bedeutendsten „*Porcia*", „*Antigone*", „*Marc-Antoine*" und *Hippolyte*". Das letztere Drama ist besonders interessant wegen der grossen Aehnlichkeit mit Racine's „Phädra". Garnier hat den Gegenstand aus Seneca und Euripides geschöpft, wie Racine auch; aber es ist anzunehmen, dass Racine Garnier's Stück gleichfalls gekannt hat. Der Gang der Handlung und viele einzelne Szenen sind ganz und gar im Geiste der „Phädra", nur dass bei Garnier alles viel formloser ist. Erwähnenswerth aus dem „Hippolyte" ist der schöne Chor der Jäger, beginnend „Déesse, fille de Latone", das Zwiegespräch zwischen Phädra und der Amme, in der die Erstere ihre verbrecherische Liebe zu Hippolyt bekennt, und die Szene zwischen Phädra und Hippolyt selber. An Kraft der Leidenschaft wird Racine's Phädra bei weitem von der seines um 100 Jahre älteren Vorläufers übertroffen. — Nur einige Verse aus der Szene zwischen Phädra und Hippolyt als Probe der dramatischen Sprache vor Corneille und Racine:

O tourment de mon coeur, Amour qui me consommes!
O mon bel Hippolite, honneur des jeunes hommes,
Je viens la larme à l'oeil me jetter devant vous,
Et d'amour enyvrée, embrasser vos genous.
Princesse miserable, avec constante envie
De borner à vos pieds mon amour, ou ma vie!
Ayez pitié de moi!

Folgt eine sehr lange und sehr wütende Abweisung seitens Hippolyt's — wie denn überhaupt Garnier's Hauptfehler die langen Reden sind, — worauf Phädra erwidert:

Hélas, c'est le destin de notre pauvre race!
Vénus nous est cruelle, et sans cesse nous brasse
Une amour déréglée. Et que peut nostre effort
Encontre une Déesse et encontre le sort?
Derechef, ô cruel, à vos pieds je me jette:
Prenez compassion de moi vostre sujette. —

Von Mairet (1604—1688) verdient ein Stück *„Sophonisbe“* einige Beachtung. Es hat sich noch lange neben den Dramen Corneille's behauptet.

Ein Zeitgenosse Corneille's und einer seiner besten Freunde, Jean Rotrou (1609—1650), war von allen Dramatikern vor und neben Corneille der bedeutendste. In der Form oft nachlässig, besass er ein grosses dramatisches Geschick und eine wirkungsvolle Sprache. Er hat 40 Dramen hinterlassen, von denen *„Venceslas“* (1647) und der *„Véritable Saint Genest“* (1646) den Vergleich mit Corneille vielfach aushalten. Von diesem wurde er aufs höchste verehrt und, obwohl um 3 Jahre jünger, mit dem Namen *„Père Rotrou“* bedacht: seine persönliche Einwirkung auf Corneille war eine sehr segensreiche, und das Interesse, das er zeitlebens an seines grösseren Mitstrebenden Erfolgen allen Widersachern zum Trotz nahm, zeugt von einer seltenen Uneigennützigkeit und Freiheit des Geschmacks. Corneille war für Rotrou, der bis zu dessen Auftreten das französische Theater fast ausschliesslich beherrscht hatte, der *„cher rival“*.

Pierre Corneille.

Der Meister des tragischen Stils im 17. Jahrhundert wurde in Rouen 1606 geboren und ist in Paris 1684 in bitterer Armut gestorben. Von dem Golde jenes „goldenen Zeitalters“, wie die Lobredner Ludwigs XIV. das 17. Jahrhundert so gern nannten, ist auf Corneille nicht viel gekommen: gegen keinen der grossen Dichter seiner Zeit hat der König sich so karg gezeigt wie gegen den Schöpfer des klassischen Dramas der Franzosen. Zwar bezog auch Corneille eine Zeitlang eine kleine Pension (seit 1666); aber

sie wurde ihm unregelmässig ausgezahlt und ging bald gänzlich ein. Erst auf seinem Totenbett erfuhr er zu spät etwas von der Gnade des Königs, aber auch da erst durch die edelmütige Vermittelung Boileau's, der auf seine eigene Pension verzichten zu wollen erklärte, wenn Corneille anders nicht geholfen werden könnte. So durfte der grosse Dichter mit Recht zu Boileau äussern: „*Je suis saoul de gloire et affamé d'argent.*" — Er gehörte mit seiner ersten Entwickelung überhaupt nicht dem Zeitalter Ludwigs XIV. an, so wenig wie Molière, — Corneille's beste Stücke sind fast alle vor des Königs Thronbesteigung aufgeführt worden. In Corneille steckte noch etwas von der selbständigeren Dichtungsart, die den meisten der vor Ludwigs XIV. Herrschaft herangewachsenen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts eigen war. Der Kardinal Richelieu hat diesen Geist der Selbständigkeit bei Corneille richtig gekennzeichnet mit dem Urteil, dass er nicht „*l'esprit de suite*" habe. Corneille hat sich weder dem allmächtigen Kardinal noch dem allmächtigeren Aristoteles ganz untergeordnet. Mit jenem brach er durch den „*Cid*" und durch seine Weigerung, sein dramatisches Genie in des Protektors Sold zu geben und Stücke zu schreiben, mit denen Richelieu als Verfasser prunken könnte. Erzählte man ja, dass des Kardinals Grimm gegen den „*Cid*" wesentlich deshalb entbrannte, weil Corneille ihn nicht unter Richelieu's Namen zur Aufführung bringen wollte! Auch dem Könige hat der Dichter nicht so geschmeichelt wie die meisten seiner Zeitgenossen. Corneille's wenig zahlreiche Lobhymnen an den König sind nicht nur seine schwächsten Leistungen, sondern können sich auch nicht einmal mit der sonstigen Hofdichterei jener Periode messen. Er war ungelenk in solchen gegen seine männliche Überzeugung gehenden Arbeiten. — Auch die wie ein Alpdruck auf der dramatischen Litteratur des 17. Jahrhunderts lastende „Poetik" des Aristoteles — mit all den falsch verstandenen Forderungen derselben — hat Corneille oft genug als das bezeichnet, was sie war: eine überflüssige Fesselung des Dichters. Wenn er sich dem berühmten Satze von den drei Einheiten: des Ortes, der Zeit und der Handlung, dennoch meist gefügt hat, so trug daran die gewichtige Stimme der Akademie und des gelehrten Publikums die Schuld, auf welche ein Dichter damals zu

achten genötigt war, wenn er überhaupt zur Geltung kommen wollte. Sehr bemerkenswert für Corneille's Stellung zu den drei Einheiten ist sein „*Discours des trois unités*“, worin er selber die Einheit des Ortes wie der Zeit als grosse Hemmnisse der dramatischen Entwickelung bezeichnet. Ein guter Kenner der griechischen Tragiker führt er eine Menge schlagender Beispiele an, aus denen hervorgeht, dass die grössten Meister des Dramas Aristoteles' Lehre nicht bestätigen. Selbst gegen die gleichfalls mit Berufung auf Aristoteles' „Poetik“ verteidigte Unsitte, immer nur fürstliche Persönlichkeiten auf die Bühne zu bringen, empörte sich einmal Corneille's gesunder Sinn für die dramatische Kunst, indem er sagte: „Schrecken und Mitleid, diese wesentlichen Faktoren der dramatischen Dichtung, können in uns stärker erregt werden durch den Anblick von Leiden, die Menschen unseres Standes widerfahren, als durch die Darstellung solcher Leiden, die Monarchen erdulden, zu denen wir keinerlei Beziehung haben.“ — Nein, Corneille hatte nicht den Geist der schablonenmässigen Disziplin; er wagte es, trotz des Orakelspruchs des Hôtel Rambouillet (in dem auch er zuweilen verkehrte), wonach christliche Stoffe niemals Gegenstände des Dramas oder überhaupt der Poesie sein dürften, seinen „*Polyeucte*“ zu schreiben, unbekümmert selbst um Boileau's Meinung, der nichts Religiöses, nicht einmal den Satan in der Litteratur dulden wollte; Milton's „Verlorenes Paradies“ hat Boileau nie gekannt.

Der erste dramatische Versuch Corneille's rührt her aus dem Jahre 1626, wo er durch ein unschuldiges Liebesabenteuer zu einem Lustspiel „*Mélite*“ angeregt wurde. Seine erste Tragödie war „*Médée*“ (1635), streng nach dem Vorbilde des gleichnamigen Stückes des Seneca gearbeitet. Ihr folgte im Jahre 1636 der „*Cid*“ und begründete mit einem Schlage Corneille's dramatischen Ruhm.

Man hat gegen den „*Cid*“ den Vorwurf erhoben, er sei ein Plagiat an dem Drama des Spaniers Guillen de Castro „Las mocedades del Cid“ (die Jugendtaten des Cid). Schon kurz nach dem grossen Erfolge der ersten Aufführung des Corneille'schen „*Cid*“ wurde jener Vorwurf in Frankreich laut. Er ist aber insofern unbegründet, als Corneille zwar durch das spanische Drama seine erste Anregung empfangen und aus ihm etwa 70 Verse mit ziemlicher Wörtlichkeit entlehnt (von 2000!), aber in der Charakter-

schilderung wie in der dramatischen Entwickelung sich entschieden frei bewegt hat.

Im „*Cid*“ hören wir zum ersten Male in der Geschichte des französischen Dramas die Sprache wahrer Leidenschaft, geadelt durch die Kunst der Form und durch ein weises Maasshalten. Der Abstand z. B. zwischen Corneille und Garnier oder auch Hardy ist in stilistischer Beziehung ein ungeheuerer. Während bei jenen früheren Dramatikern der Hauptwert auf die bombastische Überladung mit starken Effekten gelegt wird, begnügt sich Corneille im „*Cid*“ mit der einfachen Würde, die zuweilen an seine griechischen Vorbilder erinnert. Auch insofern zeichnet sich Corneille vor seinen Vorläufern wie auch vor Racine wohltuend aus, dass seine Helden nicht alle wie Franzosen des 17. Jahrhunderts sprechen. Im „*Cid*“ lebt etwas von echtspanischem Geiste, und in seinen Römerstücken hören wir zuweilen eine Sprache, die von der Convention der französischen Hoftheatersprache späterer Jahrzehnte abweicht.

Von besonderer Schönheit ist der lyrische Monolog des „*Cid*“, in welchem Don Rodrigue den in seiner Brust sich bekämpfenden Gefühlen der Ehre und Liebe Ausdruck giebt; sie bezeichnet die höchste sprachliche Vollendung, die Corneille je erreicht hat:

Percé jusques au fond du cœur
D’une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d’une juste querelle
Et malheureux objet d’une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
O Dieu! l’étrange peine!
En cet affront mon père est l’offensé,
Et l’offenseur le père de Chimène!

Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s’intéresse:
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse;
L’un m’anime le cœur, l’autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
O Dieu! l’étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,
Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène? — —

Auch die Szene, in welcher der junge Cid den Grafen Don Gomès zum Zweikampf herausfordert, ist eine der Perlen des klassischen französischen Dramas:

Don Rodrigue:
A moi, comte, deux mots.
Le Comte:
Parle.
Don Rodrigue:
Ote-moi d'un doute.
Connais-tu bien don Diègue?
Le Comte:
Oui.
Don Rodrigue:
Parlons bas; écoute.
Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?
Le Comte:
Peut-être.
Don Rodrigue:
Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? le sais-tu?
Le Comte:
Que m'importe?
Don Rodrigue:
A quatre pas d'ici je te le fais savoir.
Le Comte:
Jeune présomptueux!...
Don Rodrigue:
Parle sans t'émouvoir.
Je suis jeune, il est vrai; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années. — —

Der „*Cid*“ gefiel aller Welt, nur nicht dem Kardinal Richelieu, und weil er diesem nicht gefiel, sollte er auch der Akademie und dem Publikum nicht gefallen. Die eben erst gegründete Akademie erhielt also den gemessenen Befehl, zu untersuchen, warum das Stück, welches mit Enthusiasmus aufgenommen worden, eigentlich wertlos wäre. Und die Akademie hat sich dieses Befehls zur Zufriedenheit ihres Auftraggebers dahin entledigt, dass sie erforschte „non si le *Cid* a plu, mais si en effet il a dû plaire,“ wobei es ihr ein Leichtes war, nachzuweisen, dass das Stück im Ganzen wie im Einzelnen mehr Schlechtes als Gutes enthielte. Eine grosse polemische *Cid*-Litteratur knüpfte sich an dieses Urteil der Akademie; das Gehässigste waren die „*Observations sur le Cid*“ von Scudéri, einem Mitgliede der Akademie. Aber die Gunst des Publikums blieb dem „*Cid*“ treu und Boileau durfte mit Recht in einer seiner Satiren schreiben:

En vain contre le *Cid* un ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue;
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Der sprichwörtlichen Wendung „Beau comme le *Cid*“ haben wir schon früher Erwähnung getan.

Corneille liess unter dem anfeuernden Einfluss des ersten grossen Erfolges bald nacheinander seine neben dem *Cid* kraftvollsten Werke erscheinen: „*Horace*“ (1638) „*Cinna*“ (1639) und „*Polyeucte*“ (1640). — Im „*Horace*“ wird der Kampf der Horatier und Curatier mit grösster dramatischer Zusammenfassung dargestellt. Von allen Römerstücken Corneille's ist dieses das imposanteste durch die Wucht der Sprache, der Charaktere und der Handlung. Das französische Drama des 17. Jahrhunderts hat wenige so markige Stellen aufzuweisen, wie die 5. Szene des IV. Aktes in „*Horace*“, wo das liebende Herz eines Weibes laut aufschreit gegen die barbarische Heldengrösse der Männer. Der furchtbare Ausbruch der Camilla gegen den Bruder, der ihren Geliebten im patriotischen Kampfe erschlagen, ist der dramatische Höhepunkt des „*Horace*“:

Camille:

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!

Rome, qui t'a vu naître, et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encor mal assurés!
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber le foudre,
Voir ses maisons en cendre, et ses lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!

„*Cinna*" behandelt eine der vielen Verschwörungen gegen des Augustus Leben, angezettelt durch Emilia, eine Pflegetochter des Kaisers, die ihres wirklichen Vaters Tod mit Hilfe des Cinna rächen will. Der wenig sympathisch geschilderte Verschwörer wird in einer berühmten Szene durch den edelmütigen Augustus zum Bekenntnis seines schnöden Undanks gebracht und durch ein ziemlich unmotivirtes „*Soyons amis, Cinna!*" entwaffnet. — An dramatischer Spannung und Kraft der Sprache steht es den beiden ersten Stücken Corneille's nach; es ist voll Rhetorik und schöner Gefühle, die aber selten den Eindruck der wahren Empfindung machen, wie er uns durch die Lektüre des *Cid* und *Horace* zuteil wird.

„*Polyeucte*" endlich, das vierte von Corneille's Meisterwerken, ist eine nichts weniger als erquickliche Mischung römischen Heldentums mit martyriumssüchtiger, christlicher Frömmigkeit. Die Sprache ist geschmeidiger als in den ersten drei Stücken, aber die Handlung ist über das Maass des Menschlich-begreiflichen hinausgerückt und der Eindruck entspricht durchaus nicht dem Aufgebote der dramatischen Mittel.

Von den andern zahlreichen Werken Corneille's ist allenfalls noch „*Rodogune*" (1649) zu nennen; es ist das letzte Drama, welches noch einigermaassen das Gepräge des Corneille vom *Cid* her trägt, aber ohne die Schwungkraft des ersten Schöpferjahrzehnts des Dichters.

Ein Lustspiel Corneille's, „*Le Menteur*", aus dem Jahre

1642, ist bemerkenswerth als der erste gelungene Versuch einer Charakterkomödie in Frankreich. Während bis dahin die französischen Lustspieldichter sich darauf beschränkt hatten, die Lachlust des grossen Haufens der Theaterbesucher durch die Häufung von abenteuerlichen, lustigen Begebenheiten zu befriedigen, konzentrirt sich im *Menteur* von Corneille das Interesse ausschliesslich auf die liebevolle Charakterschilderung, denn die eigentliche Intrigue des Stückes, beruhend auf einer Namensverwechselung, ist sehr dürftig. — Molière hat selbst bekannt, der Anregung des *Menteur* viel für seine eigene Entwickelung zu verdanken.

Corneille's Dramen liefern den überzeugendsten Beweis für den verderblichen Einfluss einer falsch verstandenen ästhetischen Zwangsregel auf die freie Schöpferkraft eines grossen Dichters. Dass Corneille wahrhaft dramatischen Geist besessen, ist für jeden Kenner des *Cid*, *Horace* und *Cinna* ausser Zweifel. Der konventionelle Ton, der Corneille fast ebenso sehr eigen ist wie dem späteren klassischen Drama der Franzosen, wird nicht zum wenigsten durch die ängstliche Befolgung der „drei Einheiten" verschuldet, welche es z. B. zu Wege bringt, dass Chimène dem Mörder ihres Vaters an demselben Tage ihre Liebe gesteht und sich mit ihm verlobt, an dem ihr Vater erschlagen worden! — oder dass Cinna die Ermordung des Augustus mit den Mitverschworenen im Palaste des Kaisers selber, ja sogar in einem der Vorzimmer berät, — alles der engherzigen Einheit von Zeit und Raum zuliebe. Die drei Einheiten wurden als unumgänglich notwendig gefordert zur Herbeiführung der grösseren theatralischen Wahrscheinlichkeit, — und gerade die strenge Befolgung derselben führte in der Praxis zu den schreiendsten Unwahrscheinlichkeiten. Auch sonst strauchelte das klassische Drama der Franzosen fortwährend über die abgeschmacktesten, durch nichts begründeten Satzungen einer konventionellen Äesthetik: so durfte ein Mord nie auf der Bühne vor sich gehen, sondern das Opfer musste sich schreiend hinter die Coulissen flüchten (wie Camille im „*Horace*"), um dort abgeschlachtet zu werden, oder ein langatmiger Bericht musste den erfolgten Mord ausführlich melden; nur der Selbstmord hatte das Vorrecht, nach einem längeren Monolog bei offener Szene vollzogen zu werden, — und was dergleichen abgezirkelte Regeln mehr waren.

Von Pierre Corneille's Bruder, Thomas Corneille (1625—1709) rühren als die einzigen erwähnenswerten Stücke her: „*Ariane*" und „*Le Comte d'Essex*", welche sich lange neben Racine und selbst neben den Dramen des „grossen" Corneille (so wurde Pierre schon im 17. Jahrhundert genannt) behauptet haben.

Jean Racine
(1639—1699).

Ein Schüler des jansenistisch strengen Port-Royal, welches das Theater als eine Stätte der Verderbnis verdammte, sollte der Erbe des Ruhmes werden, den Pierre Corneille durch seine vier Hauptdramen erworben, aber im weiteren Verlauf seiner dichterischen Tätigkeit nicht an sich zu fesseln vermocht hatte. Jean Racine, aus der Champagne gebürtig, wurde mit 4 Jahren als Waise in das Kloster Port-Royal aufgenommen und dort mit zärtlicher Sorgfalt erzogen. Zeitlebens blieb er der sittenstarren Wiege seiner Bildung ein treuer Freund und kehrte zu ihr zurück, als ihn die Gunst des Hofes, folglich auch die der Welt, verliess. Seine Laufbahn als dramatischer Dichter hat den jansenistischen Vätern von Port-Royal viel Kummer bereitet; sie beklagten stets den Verlust eines so genialen Kopfes für die christliche Sache, welche sie verfochten. Dass Racine neben Pascal als einer der Ruhmestitel des Port-Royal von der Nachwelt genannt werden würde, liessen sie sich nicht träumen.

Seiner gediegenen klassischen Erziehung verdankte Racine die gründliche Kenntnis der griechischen Tragiker, von denen namentlich Euripides ihn mächtig anzog; den Einwirkungen dieses jüngsten der drei grossen griechischen Dramendichter begegnen wir am häufigsten in Racine's Werken. Ja wenn es nicht überhaupt misslich wäre, so durchaus verschiedene dichterische Perioden wie die des klassischen Dramas der Griechen und die der Franzosen mit einander zu vergleichen, so läge die Zusammenstellung Corneille's mit Aeschylos und Racine's mit Euripides nahe.

Zuerst bemerklich machte sich Racine durch seine Ode „*La nymphe de la Seine*" (1669) zum Hochzeitsfest des Königs Ludwigs XIV. Sie bewegte sich durchweg in dem Hymnenstil jener Zeit, enthielt nichts von wahrer Poesie, war aber gerade gut genug,

um dem Verfasser mit 21 Jahren eine königliche Pension einzutragen. Seit jener Zeit blieb ihm die Gunst des Hofes, besonders des Königs, bis kurz vor seinem Tode in seltenem Maasse treu, um ihn dann plötzlich in der schroffsten Weise zu verlassen. So sehr wie Racine hat König Ludwig keinen der von seiner Gnade lebenden Dichter ausgezeichnet; er durfte fortwährend um den Monarchen sein, ihm sogar in schlaflosen Nächten vorlesen, — kurz, er war der erklärte dichterische Günstling. Die Ungnade, die ihn im Jahre 1699 unerwartet traf, ist noch bis heute nicht genügend in ihren Gründen aufgeklärt. Die Deutung, Racine habe durch eine freimütige Schrift über das Los des gedrückten Volkes, die er durch Madame de Maintenon dem Könige überreicht haben soll, dessen Ungnade sich zugezogen, klingt sehr unwahrscheinlich: nichts in Racine's Charakter und Lebensgang spricht für eine solche Abirrung auf das politische Gebiet. Racine war viel zu sehr geschmeidiger Hofmann, und die Maintenon eine viel zu gescheite Frau, um dem Könige mit einer solchen Demonstration lästig zu fallen. Eher verdient die Nachricht Glauben, dass Ludwig XIV. an Racine's warmem Eintreten für das in seiner Existenz bedrohte Port-Royal Anstoss genommen habe.

Racine ist nicht der Dichter grosser Heldengestalten wie Corneille, er ist überhaupt nicht der Schöpfer bedeutender Männerrollen. Sein Gebiet ist das der Liebesleidenschaft, vornehmlich im Herzen der Frau; auf diesem hat er aber eine Tiefe des Verständnisses und Kraft der Schilderung erreicht, wie sonst vielleicht kein dramatischer Dichter der Franzosen. Die Szenen in Racine's Dramen, durch welche der Hauch einer unbesiegbaren Liebe weht, sind fast alle von hohem dichterischem Wert und namentlich von vollendeter Meisterschaft der Sprache; sowie er aber an die Konzeption anderer Stoffe geht, erlahmt seine Phantasie und wird er geradezu flach. Daher auch der auffallende Abstand zwischen seinen Frauen und Männern. In „Phädra", seinem Meisterwerk, sind sowohl Hippolyt wie Theseus zu wahren Marionetten gemacht, die höchstens dazu dienen, die äussere Maschinerie des Stückes in Gang zu halten, aber neben der weiblichen Hauptrolle ganz und gar verschwinden. Ähnlich steht es mit Hermione (in „*Andromaque*"), mit Roxane (in „*Bajazet*"), mit Berenice (in dem Drama

gleichen Namens). Die Frauen beherrschen bei Racine die Bühne und die Männer; letztere sind nur die theatralisch unentbehrliche Staffage. Alle „grossen" Szenen gruppiren sich um Frauen. Und dle Liebe dieser Frauen hat nichts gemein mit der schüchternen Mädchenneigung einer Chimène im *Cid*, die nur dann die Schranken der weiblichen Zurückhaltung durchbricht, wann ein Rodrigo um ihre Liebe fleht, — sondern die Liebe ist bei Racine eine Leidenschaft, mit der man nicht paktirt, die unbezwinglich wie der Tod; Racine's Frauengestalten lassen sich nicht lieben, sondern sie lieben, mit ihrer ganzen, nur von der einen Empfindung ausgefüllten Seele. „*C'est Vénus tout entière à sa proie attachée*," wie der berühmte Vers in der Phädra lautet. Nur in seinen beiden letzten Stücken machte Racine eine Ausnahme: in „*Esther*" (1689) und „*Athalie*" (1691), aber diese der biblischen Geschichte entnommenen Stoffe wurden für die Schule der jungen Damen von Saint Cyr dramatisirt und fielen in die Zeit, als nicht nur der König und Frau von Maintenon, sondern auch der Dichter selber fromm geworden.

Racine's erste Stücke „*Les frères ennemis*" und „*Alexandre*" zeigen zwar schon die grosse Versgewandtheit und sprachliche Sicherheit, welche ihn stets auszeichneten, aber sie sind inhaltlich kalt und interesselos. — Die „*Andromaque*" (1667) wies ihm sofort die Stelle an, die er neben und zum Teil über Corneille in der Geschichte des französischen Dramas einnimmt. Nicht dass Racine sich von der durch Corneille geschaffenen Form des klassischen Theaters wesentlich entfernte, — im Gegenteil, er überbot noch die Regelmässigkeit der dramatischen Fügung durch die sorgfältigere Beobachtung der drei Einheiten und vermied alles, was nicht streng zum Hofton passte. Das neue Element, das durch ihn ins französische Drama kam, war die stärkere Hervorhebung des Gefühlslebens, die grössere Menschlichkeit seiner Personen. Bei Corneille sind viele der Hauptpersonen eigentlich nur Personifikationen bestimmter Begriffe, die zum Kampf gegen einander auftreten, es fehlt ihnen an Individualität, — bei Racine steht jede seiner grossen Figuren, namentlich der weiblichen, nur für sich ein; was sie vertritt, ist die Leidenschaft ihres Herzens; sie führt keine langen „Konflikts"-Reden im Munde, wie sie bei Cor-

neille zur stehenden Regel geworden, indem er die Konflikte zweier widerstrebender Leidenschaften von dem durch sie beherrschten Helden in ermüdendem Für und Wider auskämpfen lässt. In Racine lebte etwas von Shakespeareschem Geist, wenn man die Wahrhaftigkeit seiner leidenschaftlich erregten Frauengestalten betrachtet. Die poetische Sprache Racine's ist neben der Lafontaine's die vollendetste, die das 17. Jahrhundert gezeitigt: ebenso melodisch wie kraftvoll, dabei oft kühn bis zum Aussergewöhnlichen und wieder maassvoll bis zur klassischen Harmonie.

Im Jahre 1669 folgte „*Britannicus*", nach Tacitus' Darstellung des Lebens Nero's, — ein wenig erfreuliches Stück, auch ohne die Wärme, die wir sonst bei Racine finden.

„*Bérénice*" (1670) behandelt die Liebe des Kaisers Titus zu der schönen Jüdin Berenice, die er aus Gründen der Staatsraison nicht zur Gemalin nehmen kann. Die Handlung ist schleppend, aber das Stück ist reich an glänzenden Einzelheiten. So die Stelle, in der Berenice des Titus grosse Erscheinung schildert:

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?
Ces flambeaux, ces bûchers, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat,
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire,
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards;
Ce port majestueux, cette douce présence:
Ciel! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les coeurs en secret l'assuraient de leur foi!

Man vergesse nicht, dass diese Verse dazu bestimmt waren, angesichts des schönen jungen Königs Ludwig XIV. gesprochen zu werden, und dass sie genau der Stimmung Ausdruck gaben, die in den Herzen des überwiegenden Teils der weiblichen Hofgesellschaft damals allerdings lebte; sie alle sahen in Ludwig einen Titus, dessen Berenice zu werden die meisten für den höchsten ihrer Wünsche bekannten. — Solche Stellen zeigen recht deutlich, wie unmöglich das Verständnis für das französische Drama des 17. Jahrhunderts ist ohne die Würdigung der äusseren Ver-

hältnisse, denen es seine Lebensbedingungen verdankt. Es ist ein Hofdrama, mit dem wir es bei Racine — und bei Corneille und Molière zum Teil ebenfalls — zu tun haben. Die kritische Abschätzung des Wertes hat sich also um die Beantwortung der Frage zu drehen: was haben jene Hofdichter innerhalb des Rahmens des Hofdramas und bei dem ausgesprochenen Zweck der Hofbelustigung geleistet?

Den Höhepunkt seiner dramatischen Kraft erreicht Racine in „*Phèdre*“ (1677). Die zwischen ihr und „*Bérénice*“ liegenden Stücke „*Bajazet*“ (1672), „*Mithridate*“ (1673) und „*Iphigénie*“ stehen weit hinter jenen beiden zurück. „*Phèdre*“ ist von Racine's Dramen auch das einzige, welches sich bis auf den heutigen Tag ohne merkliche Abschwächung des Interesses auf der französischen Bühne erhalten hat, — wesentlich allerdings durch die grandiose Figur der Phädra, die an verzehrender Glut der Leidenschaft selbst die Phädra des Euripides übertrifft, der sie nachgebildet ist. Und gerade gegen „*Phèdre*“ wurde von einem Teil der Hofgesellschaft und von den literarischen Salons, namentlich vom Hôtel Rambouillet, eine gehässige Machination ins Werk gesetzt, die es wirklich dahin brachte, dass diese bedeutendste Tragödie des 17. Jahrhunderts kläglich durchfiel und der „*Phèdre*“ eines gewissen Pradon weichen musste, dessen Namen ohne die Geschichte jener Theaterkabale heute Niemand kennen würde. Vergebens schrieb Boileau Worte der wärmsten Anerkennung über Racine's „*Phèdre*“, vergebens lehnte sich der unbefangene Teil des Publikums gegen die Verunglimpfungen seitens der höfischen Neider auf, — das Stück galt offiziell als eine dramatische Niederlage des Dichters.

In „*Phèdre*“ gibt es eigentlich nur eine Rolle: die der Phädra; Theseus und Hippolyt treten ganz hinter ihr zurück, und die im klassischen Drama der Franzosen stereotypen „Vertrauten“, Oenone und Théramène, dienen nur dazu, die Helden zuweilen zu unterbrechen, damit wenigstens äusserlich eine Art von Dialog zu Stande komme. Die Rolle der Aricia, der Geliebten des Hippolyt, ist vollends ganz überflüssig. Um so gewaltiger tritt Phädra in den Vordergrund, sie beherrscht das ganze Stück, jede Szene desselben; in keinem Drama Racine's ist die Einheitlichkeit

der Handlung und des Interesses so auf die Spitze getrieben wie in „*Phèdre:*“

Als Probe diene die Szene, in der Phädra dem Hippolyt, ihrem Stiefsohn, ihre Leidenschaft für ihn gesteht (II. Akt, Szene 5):

— — Ah! cruel, tu m'as trop entendue,
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur,
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même;
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang;
Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le coeur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé;
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine;
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes,
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.
Voilà mon coeur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée,
Donne! — —

Der unverdiente Misserfolg der „*Phèdre*“ kränkte Racine so schwer, dass er dem Theater gänzlich entsagte. Zwölf Jahre lang

hielt er sich von jeder Arbeit für die Bühne fern; erst wieder im Jahre 1689 schrieb er auf besonderen Wunsch der Frau von Maintenon seine „*Esther*“, keines seiner besten Stücke, wenn auch sprachlich sehr schön. — Mit „*Athalie*“ (1691) nahm er von der dramatischen Muse den letzten Abschied. An Racine erinnert in diesem Stück nur die Grossartigkeit der Sprache, — im übrigen steht „*Athalie*“ ganz vereinsamt unter seinen Dramen da. Zu solcher Höhe der dramatischen Auffassung hatte sich Corneille nie, aber auch ebensowenig Racine selbst je vorher erhoben. Die Gestalten wachsen in „*Athalie*“ ins Riesengrosse, die Leidenschaften ordnen sich einer höheren Macht unter: die Liebe spricht nicht, wo der Ewige weilt. Der Ort der Handlung: der Tempel zu Jerusalem, die ganze Stimmung, — alles verleiht diesem letzten Stück Racine's eine besondere Weihe, die durch die Majestät der Sprache noch verstärkt wird. Die Szene, in der Athalie ihren Traum erzählt, möge als Probe dienen:

(Akt II, Szene 5.)

— — C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté;
Même elle avait encor cet éclat emprunté
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
„Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.
Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille.“ — En achevant ces mots épouvantables,
Son ombre vers mon lit a paru se baisser;
Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser;
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux. — —

Das Stück wurde von der Hofgesellschaft kalt aufgenommen: es wehte darin ein andrer Geist als der jener konventionellen Hoftragik, die allenfalls den Tod aus Liebesleidenschaft ertrug, aber nicht an Gestalten gewöhnt war, die so gar nicht die Sprache von Versailles redeten. Auch in diesem Falle vermochte Boileau's

Begeisterung*) nicht, die Stimmung für Racine's künstlerisch vollendetste, wenn auch nicht leidenschaftlichste, Tragödie günstiger zu gestalten.

Von Racine besitzen wir noch eine Komödie „*Les Plaideurs*“ (1668), nach der „*Andromaque*“ geschrieben, — ein sehr lustiges und wahrhaft komisches Stück, besser als Corneille's „*Menteur*“ und in mancher Beziehung an Molière's Lustspiele erinnernd. Sie entstand nach einem unerfreulichen Prozess, den Racine geführt, aus dem die Richter selbst nicht recht klug zu werden schienen. Der Held Perrin Dandin leidet an der Prozesssucht und man hält ihn deshalb unter strenger Bewachung im Hause fest; um aber seiner Krankheit einige Linderung zu verschaffen, veranstaltet man einen Kriminalprozess gegen einen Hund, der in der Küche einen Kapaunen gestohlen. Die Reden der Advokaten sind von erschütternder Komik und die Sprache witzig und schlagfertig.

Über die neben den beiden Corneille und Racine wirkenden Dramendichter ist wenig zu sagen; von ihren Stücken hat kein einziges sich dauernd auf der französischen Bühne zu behaupten vermocht. Allenfalls gehören die Namen Quinault (1637—1688), De Campistron (1656—1723), De la Fosse (1653—1708) und Longepierre (1659—1721) in eine Detail-Geschichte des französischen Dramas im 17. Jahrhundert. Quinault ist deshalb bemerkenswert, weil er der Schöpfer der modernen Oper war. In Verbindung mit dem italienischen Kapellmeister Lulli schrieb er eine grosse Anzahl von Operntexten, die an poetischem Gehalt den meisten des 19. Jahrhunderts durchaus nicht nachstehen.

*) Boileau sagte zu Racine: „*Athalie* est votre plus bel ouvrage et la postérité y reviendra.“ — Das geschah aber erst nach mehr als 50 Jahren durch Voltaire's Eintreten für „*Athalie*“.

21. Kapitel.

Die Komödie.

Molière.

König Ludwig XIV. soll Boileau einmal gefragt haben, wen er für den grössten Dichter „seines“, d. h. Ludwigs, Jahrhunderts hielte, und Boileau soll zur Antwort gegeben haben: „Sire, c'est Molière“. Die Anekdote klingt nicht ganz unwahrscheinlich und ist mindestens sehr hübsch erfunden. Molière ist allerdings das grösste dichterische Genie gewesen, welches das 17. Jahrhundert hervorgebracht. Davon hat der König sich nichts träumen lassen, der ihn zwar mit gelegentlichen Herablassungen beehrte, ihm auch einen Zuschuss zu den Kosten seines Theaters zahlte, aber ihn im Grunde doch eben nur für seinen talentvollen Spassmacher hielt und nicht wenig erstaunt gewesen sein mag, aus dem Munde des ästhetischen Orakels Boileau zu hören, dass Molière nicht nur ein Dichter sondern gar der grösste seiner Zeit wäre. Er soll Boileau erwidert haben: „Ich glaube das zwar nicht, aber Sie müssen dergleichen besser verstehen“.

Jean-Baptiste Poquelin wurde in Paris am 15. Januar 1622 als der Sohn eines „Valet de chambre tapissier“ des Königs geboren. Den Namen „Molière“ hat er erst während seiner Schauspielerwanderschaft (1646—1658) angenommen, um die Eltern zu schonen, die durch die „Komödiantenlaufbahn“ ihres Sohnes aufs tiefste betrübt waren; später hat er ihn beibehalten und ist unter

ihm Frankreichs höchster litterarischer Stolz geworden. Molière hat eine gute Erziehung genossen und Zeitlebens den Geschmack für die lateinischen und griechischen Autoren bewahrt, wie er sich denn auch einmal an einer Übersetzung des Lucrez versucht hat. Dem Advokatenberuf, dem ihn sein Vater bestimmt hatte, entzog er sich und schloss sich, einer früh erwachten Neigung zum Theater folgend, auch durch ein Liebesverhältnis zu der Leiterin des „*Illustre Théâtre*“ Madelaine Béjart veranlasst, deren Schauspielergesellschaft an, um bald der eigentliche künstlerische Direktor derselben zu werden. Das Theater hatte in Paris Misserfolge, und so brach denn die Gesellschaft zu einer Wanderfahrt durch die Provinzen auf (1646), welche über 12 Jahre dauerte. Die Verbindung mit dieser Truppe, die er durch seine Leitung zu der besten Frankreichs machte, wurde für Molière's dramatische Entwickelung wie für seine persönlichen Geschicke entscheidend. Seine ersten Komödien hat er für diese Wandergesellschaft geschrieben und in der Provinz aufführen lassen, — und aus den Kreisen seines Theaters erwuchs ihm auch das schwere Verhängnis seines ehelichen Lebens. Im Jahre 1662 heiratete Molière in Paris Armande Béjart, er der 40jährige Mann das 19jährige Mädchen. Sie hatte bis dahin bei der Truppe für eine jüngere Schwester der Madelaine Béjart gegolten; es steht aber heute fest, dass sie eine Tochter derselben und irgend eines ihrer früheren Liebhaber gewesen ist. Die furchtbare Anschuldigung gegen Molière, in Armande Béjart, wenn auch unbewusst, seine eigene Tochter geliebt und geheiratet zu haben, ist durch die neusten Untersuchungen bis zur Evidenz widerlegt.*) Die Verdächtigungen nach dieser Richtung wurden schon zu Lebzeiten des grossen Dichters laut, fanden aber bei den Unbefangenen keinen Glauben; um die Lästerzungen zum Schweigen zu bringen, hat König Ludwig XIV. bei Molière's erstem Kinde selbst Patenstelle vertreten.

Seine Ehe mit Armande Béjart wurde für Molière zu einer Quelle seelischen Leidens, wie es bitterer nicht gedacht werden kann. Er liebte sie mit blinder Leidenschaft, liebte sie trotz ihres Leichtsinns, ihrer Herzlosigkeit und ihrer Untreue, und ist zum Teil

*) Vergl. hierüber namentlich: Lotheissen: Molière, Sein Leben und seine Werke; — Taschereau: Histoire de la vie et des écrits de Molière, und Paul Lindau: Molière.

an dieser furchtbaren elfjährigen Qual in der Blüte seines Lebens mit 51 Jahren (1673) gestorben. Liest man die während seiner Ehe entstandenen Stücke mit Aufmerksamkeit und mit dem Gedanken an die Seelenstimmung des unglücklich liebenden Dichters, so findet man fortwährend die schmerzlichsten Ausbrüche seines zermarterten Herzens. In dieser Beziehung ist namentlich der „*Misanthrope*" (1666) als Molière's subjektivstes, mit blutendem Herzen geschriebenes Stück zu bezeichnen. Die unbezwingliche Liebe des Alceste zu der oberflächlichen und koketten Célimène ist seine eigene Geschichte, natürlich nicht in allen Einzelheiten, aber im innersten Kern. S o hat Molière das nichtswürdige Geschöpf geliebt, welches sein Leben verbittert und vernichtet:

— — Je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,
Le premier à les (les défauts) voir, comme à les condamner.
Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,
Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire:
J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer. — —
(Akt I, Szene 1.)

Auch viele andere Stellen im „*Misanthrope*" lesen sich wie ein inneres Schluchzen des mit seiner düsteren Leidenschaft ringenden, aber ihr immer wieder unterliegenden Dichters. So die im II. Akt Szene 1, wo Alceste der Célimène ins Gesicht sagt:

— — Morbleu! faut-il que je vous aime!
Ah! que, si de vos mains je rattrape mon coeur,
Je bénirai le ciel de ce rare bonheur!
Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
'A rompre de ce coeur l'attachement terrible;
Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.

Im „*Misanthrope*" bricht Alceste wenigstens äusserlich die Kette, die ihn an Célimène fesselt, — Molière hat, trotz wiederholter Versuche, nicht die Kraft gehabt, Armande von sich zu stossen. Er, der von allen, die ihm nahe standen, geliebt wurde, der mit den edelsten Männern seiner Zeit in freundschaftlich innigem Verkehr lebte und dem die Gunst der Frauen seit seinen ersten schauspielerischen Versuchen treu geblieben, hat es nicht verstanden, die Liebe seiner eigenen Frau, die ihm alles verdankte, zu gewinnen! So war das Leben dieses Meisters der Komödie

eine fortgesetzte Tragödie, wie sie ergreifender kaum je ein Dichter an sich erfahren hat. Und gerade während dieser glücklosesten Zeit seines Lebens hat Molière die tollsten seiner Possen geschrieben, hat er in „*Monsieur de Pourceaugnac*“ (1670) ein wahres Feuerwerk übermütigster Laune entzündet, in „*Amphitryon*“ (1669) sein eigenes eheliches Geschick verspottet, und die Heiterkeit sich abgezwungen, seinen urkomischen „*Bourgeois gentilhomme*“ (1670) zu schreiben Manche Stücke Molière's gewinnen durch die überraschenden Verknotungen mit seinem eigenen Leben ein ganz besonderes Interesse; so schrieb er die „*Ecole des maris*“ (1661), worin er die Unmöglichkeit der Liebe eines jungen Mädchens zu dem viel älteren Manne und Wohltäter aufs drastischste nachwies, kurz vor seiner eigenen Verheiratung mit Armande Béjart, — und so starb er wenige Stunden nach der Aufführung seines „Eingebildeten Kranken“, in der er selber, schon schwerleidend, mitgewirkt.

Molière begann seine dichterische Tätigkeit merkwürdigerweise mit zwei ernsten Stücken, „*La Thébaïde*“ und „*Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*“; sie hatten zum Glück für des Dichters fernere Laufbahn keinen Erfolg und er gab es auf, sich je wieder im Drama ernster Gattung zu versuchen. Für die Schauspielergesellschaft, mit der er herumreiste, schrieb er sodann eine Menge von Lustspielen in italienischem Geschmack, d. h. mit ausschliesslicher Hervorhebung des possenhaften Elementes, ohne Vertiefung der Charaktere und ohne einen andern Zweck, als der Galerie zu gefallen. Molière's erste Komödien besserer Art waren „*L'Etourdi*“; in Lyon im Jahre 1653 aufgeführt, und „*Le dépit amoureux*“, aber auch diese Stücke verraten noch wenig von dem Genie, welches wenige Jahre später mit den „*Précieuses ridicules*“ (Paris 1659) seinen Anspruch auf den Titel des bedeutendsten Sittenkomödiendichters aller Zeiten begründen sollte. In diesem Stück griff Molière eine ganze mächtige Strömung in Gesellschaft und Litteratur an: die von uns (s. Kapitel 15) geschilderte weibliche Schöngeisterei mit ihren Lächerlichkeiten, Übertreibungen, ihrer öden Unnatur und Gefühlsverlogenheit. In dem einen Akt, den das in Prosa geschriebene Stück nur umfasst, hat Molière so wuchtige Streiche gegen das Hauptlaster des 17. Jahrhunderts geführt, dass von da ab der Nimbus der litterarischen Schöngeisterei-Bureaus sichtbar zu erblassen begann. Wie er in

der früher angeführten Stelle im „*Misanthrope*“ in ungeschminkten Worten seinen Unwillen gegen die unpoetische, weil unwahre Lyrik seiner Zeit ausspricht, so vernichtet er in dieser kleinen Komödie die gespreizte Ziererei, welche damals besonders durch den Einfluss der aristokratischen Damensalons in Schwung gebracht war. Das war die grosse Kunst, die Komödie nach der Art des Aristophanes, die ihrer Zeit den Spiegel vorhielt, sodass sie über ihr wohlgetroffenes, wenig übertriebenes Bild sich lachend entsetzte. Zwei Akademiker, Ménage und Chapelain, Zierden des Hôtel Rambouillet und ähnlicher Monopolanstalten des guten Geschmacks, sollen sich sehr betroffen angesehen haben, nachdem sie die „*Précieuses ridicules*“ gehört, und einander Besserung gelobt haben. Mag die Erzählung von dem enthusiastischen Greise im Parterre auch nur mit dem bekannten Treppenwitz der Litteraturgeschichte erfunden sein, wonach derselbe Molière zugerufen habe: „*Courage, courage, Molière! voilà la bonne comédie!* — so datirt allerdings von der Aufführung der „*Precieuses ridicules*“ nicht nur Molière's Siegeslaufbahn im höheren Lustspiel, sondern der Beginn der französischen Sittenkomödie überhaupt. Wenig mehr als 100 Jahre waren seit der Aufführung des „*Eugène*“ von Jodelle vergangen, — aber welch grossartiger Fortschritt über jenen ersten rohen Versuch hinaus, dem wirklichen Leben seine Komik abzulauschen!

Molière hat zu wiederholten Malen das Gebiet der litterarisch-kritischen Komödie betreten, so in der erwähnten Stelle des „*Misanthrope*“, in den „*Femmes savantes*“ und namentlich in dem reizenden Scherz „*La Critique de l'Ecole des Femmes*“ (1662), worin er die Ausstellungen seiner Gegner an der „*Ecole des Femmes*“ auf offenem Theater lächerlich machte. Es gibt in keiner Litteratur eine so graziöse halb-ernste, halb-übermütige dramatische Abfertigung der geschmacklosen Kritik, vollzogen von dem kritisirten Autor selber. Nebenbei enthält diese kleine Plauderei so blutige Ausfälle gegen das mit seinem ästhetischen Verständnis sich brüstende Hofgesinde, verkörpert in der ewigen Zielscheibe des Molière'schen Witzes: dem Marquis, dass es allerdings des gnädigen Schutzes des Königs bedurfte, um den Dichter gegen die Rachsucht der beleidigten Clique sicher zu stellen. Molière hat an

stadtbekannte Begebenheiten erinnert, wenn er die Kabalen des Hofadels gegen seine Stücke und dessen ganzes läppisches Betragen im Theater durch Dorante schildern lässt:

Tu es donc, Marquis, de ces messieurs du bel air qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui, fût-ce de la meilleure chose du monde? Je vis l'autre jour sur le théâtre un de nos amis qui se rendit ridicule par là. Il écouta toute la pièce avec un sérieux le plus sombre du monde; et ce qui égayait les autres ridait son front. A tous les éclats de risée, il haussait les épaules et regardait le parterre en pitié; et quelquefois aussi, le regardant avec dépit, il lui disait tout haut: *Ris donc, parterre, ris donc.* Ce fut une seconde comédie que le chagrin de notre ami: il la donna en galant homme à toute l'assemblée, et chacun demeura d'accord qu'on ne pouvait pas mieux jouer qu'il fit. Apprends, marquis, je te prie, et les autres aussi, que le bon sens n'a point de place déterminée; que la différence du demi-louis d'or et de la pièce de 15 sous ne fait rien du tout au bon goût; que debout ou assis on peut donner un mauvais jugement. — —

Die Wirkung solcher unmittelbaren Unterhaltung des Dichters mit seinem Publikum, angesichts der verspotteten Herren und Damen aus der vornehmen Gesellschaft, muss eine zündende gewesen sein.

Speziell gegen die Anmaassungen und den Ungeschmack gewisser Kreise der höheren Gesellschaft gerichtet sind: „*Le Bourgeois gentilhomme*“ (worin dem bürgerlichen Protzentum arg mitgespielt wird) und „*L'Impromptu de Versailles.*“ In letzterem wird abermals das Marquistum aufs schonungsloseste mitgenommen.

Eine andere Zielscheibe des Molière'schen Witzes war der ärztliche Stand. Die nach einem altfranzösischen Fabliau umgearbeitete possenhafte Komödie „*Le Médecin malgré lui*“ (1664) eröffnete den Reigen dieser besonderen Richtung. Molière's eigenste Schöpfung, die Figur des Sganarelle, tritt in diesem Stück zum ersten Mal selbständig auf, nicht als Diener eines grossen Herrn wie z. B. im „*Festin de pierre*“ (Don Juan). Es ist das einer jener glücklichen dichterischen Einfälle, wie Shakespeare's Falstaff, Rabelais' Panurg und Cervantes' Sancho Pansa, — am meisten freilich durch die vollendete Gaunerei mit Panurg verwandt. Wir begegnen diesem lustigen Schurken bei Molière in allen möglichen Verkleidungen. — Gegen den Charlatanismus, der damals in der Medizin getrieben wurde, sind ferner gerichtet „*L'Amour médecin*“ (1665), „*Monsieur de Pourceaugnac*“ (1670) und Molières letztes Stück: „*Le Malade imaginaire*“ (1673).

Eigentliche Charakterkomödien höheren Stils hat Molière nicht so viele geschrieben wie Sittenkomödien. Die bedeutendsten der Art sind „*L'Avare*“ (1662), „*Le Misanthrope*“ (1666) — und vor allen „*Le Tartuffe*“ (1667). — Die Verspottung des Adels, die Schwächen des bürgerlichen Emporkömmlings, der ärztlichen Pfuscher, der schöngeistigen Blaustrümpfe war Molière ohne schlimme Zwischenfälle gelungen, — mit dem „*Tartuffe*“ sollte er erfahren, wo die Grenze der Satire im damaligen Frankreich selbst für einen vom Könige so huldvoll ausgezeichneten Hofdichter läge. Obgleich er in diesem Stück sich keineswegs gegen irgend eine kirchliche Einrichtung oder eine Seite des wahrhaft religiösen Lebens wandte, sondern lediglich die falsche Kirchlichkeit, das Heuchlertum brandmarkte, entfesselte er doch einen solchen Sturm der geärgerten Klerisei gegen sich, dass es zunächst schwer hielt, das Stück überhaupt zur Aufführung zu bringen, und dass ihm der grossartige Erfolg seiner Komödie von der Geistlichkeit nie verziehen wurde. Dabei ist der Tartuffe gar kein Geistlicher, sondern ein Laie, und die Kirche hätte um so weniger Ursache gehabt, mit dieser gelungenen Blossstellung des direkten Gegensatzes aller echten Herzensfrömmigkeit unzufrieden zu sein. — Schon im Jahre 1664 hatte Molière einen „*Tartuffe*“ zur Aufführung eingereicht, war aber einstweilen vom Könige ohne bestimmte Entscheidung gelassen worden. Als das Stück endlich im Jahre 1667 über die Bühne gehen sollte, erhob das Parlament auf Anstiften der Geistlichkeit Einsprache dagegen; der König konnte sich, damals in Flandern kriegerisch in Anspruch genommen, nicht um die Pariser Theaterverhältnisse kümmern. Vergebens entsandte Molière zwei Mitglieder seines Theaters in das Quartier des Königs, um von ihm die Erlaubnis zur Aufführung zu erwirken. Die Bittschrift Molière's aus dem Jahre 1667 ist uns erhalten: er führt darin eine bei aller Ehrerbietung sehr mannhafte Sprache und droht alles Ernstes, er werde, wenn die Aufführung dieses Stückes hintertrieben würde, nie wieder, eine Komödie schreiben*). Umsonst, — Molière musste sich noch

*) „Il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies, si les Tartuffes ont l'avantage“, heisst es in Molière's „Placet“ vom 6. August 1667.

fast zwei Jahre gedulden. Am 5. Februar 1669 konnte endlich die Aufführung von Statten gehen: der Erfolg war ein selbst nach Molière's bisherigen Erfahrungen unerhörter. — Die einzige erhebliche Ausstellung, die sich gegen den „*Tartuffe*" erheben lässt, ist der ganz äusserlich herbeigeführte Schluss. Überhaupt sind die letzten Akte Molière's Achillesferse; gerade in den besten seiner Stücke, im „*Tartuffe*", „*Don Juan*", „*Misanthrope*", „*Avare*" u. a. wird die Lösung entweder durch das Dazwischentreten einer höheren Macht herbeigeführt, oder der Dichter begnügt sich mit einem Ausgang, der nach der Art der geschilderten Charaktere keinen endgültigen Abschluss bietet. Im „*Tartuffe*" speziell siegt bis ans Ende die Frechheit und Schurkerei des Heuchlers über die Einfalt des ihm blindlings vertrauenden Orgon, und schritte nicht im letzten Augenblick als Deus ex machina die ziemlich unmotivirte Gnade des Königs ein, so würde Orgon von Tartuffe ins Gefängnis gebracht. Wahrscheinlich hat gerade dieser schwächliche Ausgang am meisten dazu beigetragen, den König endlich zur Erteilung der Aufführungserlaubnis zu bestimmen. Einer so dick aufgetragenen Schmeichelei wie der im V. Akt Szene 7 konnte der König nicht gut widerstehen:

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.
D'un fin discernement sa grande âme pourvue,
Sur les choses toujours jette une droite vue;
Chez elle jamais rien ne surprend trop d'accès,
Et sa ferme raison ne tombe en nul excès.
Il donne aux gens de bien une gloire immortelle,
Mais sans aveuglement il fait briller ce zèle,
Et l'amour pour les vrais ne ferme point son coeur
A tout ce que les faux doivent donner d'horreur. — —

Zu solchen Mitteln fader Lobhudelei musste sich der freieste dichterische Genius unter Ludwig XIV. herablassen, um nur dem Publikum seine Schöpfungen vorführen zu dürfen! Aber weder diese Erniedrigung noch all die zahlreichen Dienste, die Molière in seiner Stellung als Komödienschreiber für die Hoffestlichkeiten geleistet, haben ihm nach seinem Tode vom Könige auch nur so viel eingetragen, dass ihm das von der erbosten

Geistlichkeit versagte Fleckchen geweihter Erde ohne weiteres gegönnt wurde. Selbst Sainte-Beuve, dieser Lobredner des *Siècle de Louis le Grand* um jeden Preis, spricht bei dieser Gelegenheit von denn „égoïsme hideux, incurable“ des Monarchen, dem der tote Dichter, da er ihn nicht mehr belustigen konnte, sofort völlig gleichgültig geworden.

Seit der ersten Aufführung des „*Tartuffe*“ hat die gereizte Kirche Molière unablässig mit ihren Feindseligkeiten verfolgt. In derselben Woche, in welcher das Stück zuerst gespielt worden, exkommunizirte der Erzbischof von Paris nicht nur den Dichter, sondern auch jeden Leser und Zuschauer des „*Tartuffe*“. Das Gehässigste leistet aber Bossuet in seinen „*Maximes et réflexions sur la comédie*“, wo er sich und die Tartuffes seiner Zeit an dem toten Molière rächte, indem er schrieb: „Die Nachwelt wird vielleicht von dem Ende dieses berühmten Komödianten hören, der bei der Aufführung seines ‚Eingebildeten Kranken‘ den letzten Streich von der Krankheit erhielt, an der er wenige Stunden darauf starb und so von der Spassmacherei des Theaters zu dem Richterstuhl dessen gerufen wurde, der da sagt: ‚Wehe euch, die ihr lachet, denn ihr werdet weinen‘.“ —

Und nun noch ein Wort über dasjenige Stück Molière's, welches jeder Klassifikation spottet: „*Don Juan, ou le Festin de pierre*“ (1665). Es ist die Bearbeitung eines der bedeutendsten Dramen des spanischen Theaters, des „*Convidado de piedra*“. (Der steinerne Gast) von Tirso de Molina, welches Molière wahrscheinlich durch eine italienische Bearbeitung kennen gelernt hatte. Trotz der Bezeichnung „Comédie“ und trotz der lustigen Rolle Sganarelle's, des Dieners Don Juan's, und trotz mancher burlesker Szenen ist dies Stück das ernsteste aller Molière'schen Dramen. Die bis zur letzten Szene sich steigernde Ruchlosigkeit des Genussmenschen Don Juan, die cynische Verspottung alles Heiligen und Edlen auf Erden, die Beugung menschlichen und göttlichen Rechts durch diesen Vertreter einer ganzen Kaste, ist die kühnste Tat, die Molière je auf der Bühne der Komödie gewagt. Mit dieser Anklage gegen die Verworfenheit eines grossen mächtigen Standes griff er viel weiter hinaus als mit dem „*Tartuffe*“, der doch nur

gegen Auswüchse einer von ihm selbst als berechtigt anerkannten Denkart gerichtet war. Molière hat im „*Don Juan*“ keineswegs nur einen dankbaren spanischen Stoff für die französische Bühne zurechtgestutzt, sondern er hat in seinem grimmigen Hass gegen die Adelskaste, die ihm in seinem ehelichen Leben wie in seiner Künstlerlaufbahn so viel Herzeleid angethan, aus dem bei aller Frivolität doch noch menschenähnlichen spanischen Frauenverführer in seinem Stück einen wahren Auswurf der Hölle gemacht, wie er im Leben unmöglich vorkommt. Ein revolutionäres Zähneknirschen kann man, ohne dem Text Gewalt anzuthun, aus vielen Stellen dieses Stückes heraushören. Lotheissen erinnert in seinem Werke über Molière mit Recht daran, dass die Stelle, in der Don Juan's Diener Sganarelle seinem saubern Herrn zuruft:

> Pensez-vous que pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré et des rubans couleur de feu — pensez-vous, dis-je, que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis, et qu'on n'ose vous dire vos vérités?

— dass diese Stelle die auffallendste Ähnlichkeit hat mit dem revolutionären Selbstgespräch des Figaro in Beaumarchais' Komödie, worin der Barbier vom Grafen Almaviva meint: „Du hast dir die Mühe gegeben, geboren zu werden, nichts weiter!“ — Nur dass Beaumarchais solche Worte schrieb zu einer Zeit, wo sie auf Aller Lippen schwebten, Molière jedoch den Sganarelle seine Rede halten liess, als von den Rechten eines „dritten Standes“ in Frankreich, ja auch nur von der Existenz desselben nicht die leiseste Ahnung herrschte. Übrigens hat die Erlaubnis zur Aufführung des „*Don Juan*“ von Molière kaum geringere Schwierigkeiten gemacht als die zur Aufführung der „Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais.

* * *

Über Molière's Bedeutung als Schöpfer des modernen Lustspiels irgend etwas neues zu sagen nach den unendlich vielen Arbeiten über ihn in allen Sprachen, ist ebenso unmöglich wie überflüssig. Allenfalls könnten wir auf die Tatsache hinweisen, dass kaum je ein Dichter innerhalb seines speziellen poetischen Gebietes so vielseitig sich betätigt hat wie Molière. Von der an das ernste Schauspiel grenzenden Charakterkomödie („*Le Misanthrope*“

und „*Le Tartuffe*"), über die derbsatirische Sittenkomödie („*Les Précieuses ridicules*", „*Le Bourgeois gentilhomme*"), bis zur tollen Posse („*Le Médecin malgré lui*", „*George Dandin*", „*Monsieur de Pourceaugnac*"), ja bis zum simpeln Festspiel im Geschmack des blasirten Hofes — sind alle Gattungen der heiteren dramatischen Muse diesem unermüdlich schaffenden Genius gleich geläufig. Dabei bedenke man, dass Molière neben dieser umfangreichen schriftstellerischen Tätigkeit ununterbrochen als Direktor und Schauspieler seines Theaters beschäftigt war, wie er ja auch mitten in seinem Beruf vom Tode ereilt wurde.

Von allen dramatischen Schriftstellern des 17. Jahrhunderts hat Molière allein an die altfranzösische, die gallische Tradition anzuknüpfen gewagt. Was weder Corneille noch Racine gelungen: ein nationales Drama im eigentlichen Sinne des Wortes zu schaffen, das hat Molière, wenn auch nur auf dem Gebiete der Komödie, mit dem sichern Gefühl des Vollgenies erreicht. Die klassischen Römer- und Griechen-Tragödien der grossen französischen Tragiker des 17. Jahrhunderts muten jeden Nichtfranzosen heute kalt und fremd an, während die echtfranzösischen, ganz von nationalem Pulsschlag belebten Stücke Molière's noch jetzt Gemeingut aller gebildeten Völker sind und besonders zum Repertoire jeder besseren deutschen Bühne gehören. Deutschland hat heute seine Molière-Gelehrten und seine Molière-Zeitschrift so gut wie Frankreich und eine der besten Biographien des Dichters rührt von einem Deutschen (Lotheissen) her.

Molière's Sprache erinnert noch lebhaft an die gesunde Kraft des 16. Jahrhunderts und hat sich nie ganz dem steifen Regelzwange zum Zwecke der äusseren Korrektheit gefügt. Sie verschmäht es nicht, bei der Sprache des Volkes reichliche Anleihen zu machen, wie Molière auch bei der Wahl seiner Stoffe ohne jede Scheu vor dem Vorwurf des Mangels an Originalität verfuhr. Bekannt ist sein Wort: „Je prends mon bien où je le trouve"; seine Stoffe sind fast nie eigener Erfindung, sondern den verschiedenartigsten Quellen entnommen; ja selbst einzelne Verse und Szenen übertrug er aus längst vergessenen Stücken in seine Arbeiten, ohne dass dadurch die innere Originalität derselben Schaden litt.

Molière ist einer von den vielen Geistern ersten Ranges, welche die französische Akademie nicht mit ihrer Mitgliedschaft geehrt haben. Seine Aufnahme wurde abgelehnt, weil ein Schauspieler doch nicht Mitglied einer so erlauchten Gesellschaft sein dürfte! Molière hatte viel zu sehr den Stolz seiner Kunst, als dass er der Akademie das Opfer gebracht hätte, ihr zuliebe auf den Beruf zu verzichten, dem er seine ersten dichterischen Anregungen verdankte. Die Inschrift im *Institut de France* (dem heutigen Sitze der Akademie):

„Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre“

sagt über Molière's Verhältnis zur Akademie nur die Wahrheit.

Molière hat mehr talentvolle Nachfolger gefunden, als Corneille und Racine. Die bedeutendsten Lustspieldichter nach Molière waren Regnard, Boursault, Dancourt und Destouches.

Jean François Regnard (1655—1709) steht an szenischer Komik Molière am nächsten. Seine Sprache ist gefeilter als die seines grossen Vorbildes, er bestrebte sich offenbar, Boileau's Anerkennung zu verdienen. Das beste seiner Stücke „*Le joueur*“ (1696) enthält eine humoristische Schilderung des bewegten Lebens eines Spielers, ohne Vertiefung des Charakters, aber reich an sehr lustigen Szenen. Ausserdem rühren von ihm her „*Les Ménechmes*“ (1705) und „*Le Légataire universel*“ (1708), letzteres eine höchst ausgelassene Komödie, von zündendem Witz, aber auch von grosser Rohheit des Gefühls. Der Testaments-Betrug, gegen den sterbenden Greise verübt, wirkt trotz aller Possenhaftigkeit der Sprache abstossend.

Edme Boursault (1638—1701) wollte um jeden Preis Molière in den Schatten stellen und hat sich dadurch viele Feinde gemacht, deren gefährlichster Boileau. Ohne tiefere Bildung besass er doch einen reichen Schatz urwüchsigen Humors, sodass seine Stücke „*Mercure galant*“ und „*Ésope à la ville*“, „*Ésope à la cour*“ noch heute nicht ganz vergessen sind.

Florent Dancourt (1661—1726) war für das 17. Jahrhundert, was Scribe für das 19. Jahrhundert: der fruchtbarste

Versorger des Theaters mit leichter dramatischer Waare. Ungefähr 60 Stücke sind von ihm erhalten, von denen „*Le chevalier à la mode*“ (1687) für das beste gilt. Seine Lieblingshelden waren Industrieritter und ähnliches Gelichter, aber auch den verschmitzten Bauern weiss er vortrefflich zu schildern.

Philippe Destouches (1680—1754) kommt Regnard fast gleich in der glücklichen Komik und in der Korrektheit der Sprache. Seine beiden besten Stücke sind „*Le Philosophe marié*“ und „*Le Glorieux*“. Aus dem letzteren sind zwei Verse allgemein bekannt geworden und werden heute noch oft zitirt:

Chassez le naturel, il revient au galop. —

La critique est aisée et l'art est difficile. —

Endlich sei noch Brueys (1640—1722) erwähnt wegen seiner Neubearbeitung der alten Farce von Meister Pathelin, die freilich manches von der kräftigen Komik des Originals eingebüsst hat; sie wird noch jetzt zuweilen in Frankreich aufgeführt.

XVIII. Jahrhundert.

22. Kapitel.

Voltaire und sein Zeitalter.

(1694—1778.)

Auf die beispiellose Knechtung der bürgerlichen wie der künstlerischen Freiheit unter Ludwig XIV. musste naturnotwendig nach dessen Tode (1715) eine Gegenströmung folgen. Das prunkvolle Gebäude einer durch die Rücksichten auf den Hofgeschmack bestimmten Litteratur brach in dem Augenblick zusammen, wo der Schlussstein hinweggenommen wurde. Dieser Schlussstein war der König gewesen: auf ihn und seine Huld bezog sich alles, was die Schriftsteller seiner Zeit schufen; ohne die Billigung und Unterstützung seitens des Hofes gab es keinen dichterischen Ruhm; schön war nur, was sich innerhalb des Rahmens der vorgeschriebenen, courfähigen Gefühle und der höfischen Formen hielt.

Mit dem Tode Ludwigs XIV. verschwand zunächst der Respekt vor dem Königtum, welches in ihm einen despotischen, aber immerhin glänzenden und imponirenden Vertreter gehabt. Schon während der letzten Jahre von Ludwigs XIV. Regiment hatten die nicht mehr zu verdeckende Misswirtschaft, der drohende Staatsbankerott, die Vernichtung des militärischen Ansehens die Spottsucht der Franzosen herausgefordert. Nur die dem Könige zunächst stehenden Kreise mitsamt dem Heer der mehr oder

minder kläglich besoldeten schriftstellerischen Hofpensionäre hielten noch den Schein der Ehrfurcht aufrecht, — in der heranwachsenden neuen litterarischen Generation, aber auch in den breiten Massen des Volkes riss eine alle Autorität höhnende Stimmung mehr und mehr ein. Das letzte Jahrzehnt der Regierung Ludwigs XIV. zeitigte eine Blüte der politischen „Chanson“, wie sie seit einem Jahrhundert nicht erlebt worden. Wer sich von dem Schwinden des Ansehens der Monarchie zu Anfang des 18. Jahrhunderts überzeugen will, lese die Spottlieder des „*Chansonnier Historique*“, gesammelt von Clairambault und Maurepas; sie sind die heiteren Vorboten der ernsten politischen Litteratur der folgenden Jahrzehnte. Die jeder Scham trotzende Herrschaft der offenen Unzucht, welche unter der Regentschaft anhub, um von dem Greuelregiment Ludwigs XV. fortgeführt zu werden, war nicht dazu angetan, die Schriftsteller ferner zu blenden. Ludwig XIV. hatte selbst in seinen privaten Ausschweifungen eine gewisse Etikette beobachtet, — unter dem Regenten und Ludwig XV. herrschte eine Verachtung auch des äusseren Anstandes, die naturgemäss zur Nachahmung aufforderte.

Auf der andern Seite wurde der Einfluss der englischen Litteratur, namentlich der philosophischen und moralphilosophischen, immer mächtiger. Die Klarheit des Stils, der gesunde Menschenverstand und die Kühnheit in den Werken der englischen Philosophen machten Schule in Frankreich: das Zeitalter, welches man das philosophische nennt, nahm seinen Anfang.

Man muss diese beiden wesentlichsten Faktoren der Litteratur des 18. Jahrhunderts: die Verworfenheit der Sitten des Hofes und in Folge dessen der höheren Gesellschaft überhaupt, — und die Einflüsse der englischen Philosophie stets im Auge behalten, um den Charakter der meisten Werke der französischen Litteratur jener Zeit zu begreifen. Ein ernster reformatorischer Inhalt, die höchsten Aufgaben der Menschheit: politische und religiöse Freiheit, öffentliche und private Moral, die Fragen nach dem Zweck der Welt und des Menschengeschlechts — alles wird in einer Form behandelt, die in offenem Widerspruch mit dem Geiste der Bücher steht. Man schreibt über schwierigste philosophische Gegenstände in der Sprache eines lasziven Romans: Montesquieu,

in seinem Privatleben von peinlicher Sittenstrenge, kann sich der allgemeinen Strömung nicht entziehen und flicht, zur Ergötzung des Publikums, allerlei erotisches Beiwerk in seine tiefernsten Studien über „den Geist der Gesetze“ und verhüllt die weitreichende Absicht seiner „Persischen Briefe“ unter frivolen Bildern aus dem Haremleben. Wenige Schriftsteller haben sich diesem Zuge der Zeit ferngehalten; selbst Rousseau huldigte ihm durch die Glut der Sinnlichkeit in der „*Nouvelle Héloïse*“, welche die Erotik in der Form der platonischen Tugendschwärmerei darbietet.

Auch in der äusseren Stellung der Litteraten geht eine gewaltige Veränderung im 18. Jahrhundert vor sich: ein Schriftsteller kann ohne die Gunst des Hofes, ja in offener Feinschaft gegen denselben zu Ruhm und Vermögen gelangen. Als das Zeitalter der Einsperrungen von Schriftstellern in die Bastille könnte man das 18. Jahrhundert, neben vielen andern Benennungen, bezeichnen.

Der Hof ist nicht mehr der Brennpunkt, der alle Strahlen des geistigen Lebens der Nation auffängt und sie weiter ausstrahlt: Rousseau schreibt seine Hauptwerke fern von Paris, Voltaire lebt in Ferney, Diderot zwar in Paris, aber er und seine Freunde von der Encyklopädie haben sich wahrlich keiner Hofgunst zu erfreuen.

Das 18. Jahrhundert hat für die Pflege der Litteratur als reine Kunst wenig Zeit gehabt. Reformen! war der aus allen Herzen ertönende Ruf; gründliche Neubelebung und Umgestaltung der unter dem Regiment Ludwigs XIV. erstarrten politischen, sozialen und sittlichen Formen. Die Poesie, welche im 17. Jahrhundert im Vordergrund gestanden, tritt im 18. hinter der Prosa zurück; die reine Freude an dem Kunstwerk weicht der Tendenz. Die alten Formen werden noch lange beibehalten; das klassische Drama fristet sein äusserlich blendendes, innerlich hohles Schablonendasein weiter, aber in den besten Tragödien des 18. Jahrhunderts, denen Voltaires, handelt es sich nicht mehr ausschliesslich um den hergebrachten Kampf der Leidenschaften, sondern die Schlagwörter der Zeit ertönen selbst im Munde der altklassischen Helden und Heldinnen. Religiöse Toleranz, Freiheit des Bürgers gegenüber den Tyrannen, Unheil der Priesterherrschaft — zahlreiche Verse in Voltaire's Dramen lassen sich anführen, in

denen von der Bühne herab dasselbe gepredigt wird, was die Schriften der „Philosophen“ in allen Tonarten verkündeten. Vollends Beaumarchais' Dramen sind „die Revolution in Aktion“, wie man sie mit Recht genannt hat. — Die Lyrik stirbt ganz ab. Man mag Jean-Baptiste Rousseau zum 17. oder zum 18. Jahrhundert rechnen, — „*notre grand lyrique*“ gereicht keinem zur besonderen litterarischen Ehre.

Ein bedeutendes Kunstwerk reinlitterarischen Charakters hat das ganze 18. Jahrhundert nicht aufzuweisen. Selbst in Diderot's Roman „*La Religieuse*“ herrscht vorwiegend die unverhohlene Tendenz, den Religionsfanatismus und namentlich das Klosterleben anzugreifen. Allenfalls können Diderot's „*Le neveu de Rameau*“, Prévost's „*Manon Lescaut*“ und Le Sage's „*Gil Blas*“ als tendenzfreie Schöpfungen gelten.

Am deutlichsten erkennbar sind alle guten und schlechten Eigenschaften des 18. Jahrhunderts in Leben und Werken Voltaire's. Mehr als irgend ein andrer Schriftsteller hat er auf seine Zeitgenossen Einfluss geübt zum Segen wie zum Unheil. Wir begegnen seiner schriftstellerischen Tätigkeit auf jedem Gebiete der Litteratur; eine Darstellung des französischen Schriftentums im 18. Jahrhundert, welche nach den litterarischen Gattungen sich gliederte, müsste in jedem Abschnitt Voltaire's gedenken.

Voltaire ist die Klippe für jede Darstellung der französischen Litteratur; er war eben nicht ausschliesslich Schriftsteller, obgleich er die Meisterschaft seiner Feder auch für seine vielen andern Betätigungen verwandte, — sondern er spielte im 18. Jahrhundert eine Rolle im öffentlichen Leben, die in der ganzen politischen und litterarischen Geschichte ohne Seitenstück geblieben ist. Auf die Frage, welches denn eigentlich sein bedeutendstes Dichterwerk oder seine grösste litterarische Kunstleistung überhaupt ist, muss man die präzise Antwort schuldig bleiben: Voltaire war kein grosser Dichter, er war nicht einmal ein grosser Prosaiker in dem Sinne, wie etwa Rousseau, — er war vielmehr das grösste journalistische Genie aller Zeiten. Seine sämtlichen Dramen, Episteln, Geschichtswerke, Epopöen u. s. w. — sie alle wären im Zeitalter der Journalistik in der Form glänzender Leitartikel oder Feuilletons erschienen. Der geistige Einfluss Voltaire's auf sein Jahrhundert

war ein ungeheuerlicher: er ist geradezu als der Mittelpunkt der intellektuellen Bewegung seiner Zeit zu betrachten, wie sein Wohnsitz Ferney bei Genf Jahrzehnte hindurch die geistige Hauptstadt Europa's gewesen ist.

Über keinen einzigen französischen Schriftsteller ist so viel Widersprechendes in die Welt hinausgeschrieben worden wie über Voltaire. Keine Verunglimpfung war zu stark, keine Verherrlichung zu geschmacklos, — das ganze Wörterbuch lobender und tadelnder Adjektiva ist für Voltaire's Charakteristik erschöpft worden. Diejenigen, welche von Voltaire nicht viel mehr wissen, als was sie aus der Geschichte Friedrichs des Grossen gelernt, oder welche in der Schule allenfalls ihren „*Charles Douze*“ gelesen, sind schnell fertig mit ihrem Urteil: ein geschickter Stilist, witziger Gesellschafter, als Mensch verächtlich über alle Begriffe, boshaft, schmutzig-geizig (er stahl ja die Kerzenreste in Sanssouci!), — mit einem Worte ein entsetzlicher Mensch. Und die Wenigen, welche Voltaire's sämtliche Werke gelesen haben — beiläufig je nach der Ausgabe 18 bis 100 Bände —, sind von der Fülle des Materials so überwältigt, dass sie zu einem irgendwie abschliessenden Urteil unfähig sind. Voltaire war eben mehr als ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts wie andere neben und nach ihm auch, — er war ein grosses Stück des Jahrhunderts selber mit allen seinen einander widersprechenden Vorzügen und Fehlern. Man lese, wozu wir aufs dringendste raten, die berühmte Schrift von David Strauss: „Voltaire“, das unerreichte Muster einer Biographie, und man wird auch nach dieser genussreichen Lektüre kein scharf umschriebenes Bild von Voltaire vor sich sehen. Es gibt seltene Naturen, welche sich durch ihre nahezu übermenschliche Vielseitigkeit dem vollkommnen Verständnis entziehen.

Eine annähernd erschöpfende Betrachtung auch nur von Voltaire's Hauptwerken ist im Rahmen dieses Buches ganz untunlich, — man kann den Inhalt von hundert Bänden nicht auf wenigen Blättern darbieten. Auch Voltaire's Leben lässt sich hier nur in einigen grossen Umrissen skizziren. —

François Marie Arouet hiess er von 1694, seinem Geburtsjahr, bis gegen 1728, wo er sich den Namen Voltaire (ein

Anagramm aus den Initialen in „AROVET Le Jeune“) beilegte. Seine Erziehung verdankte dieser gefährlichste Feind der katholischen Kirche den Jesuiten im College Louis-le-Grand. Schon sehr früh schrieb der junge Arouet witzige Epigramme in der Art Chaulieu's und ähnlicher Salonpoeten; ihre Schärfe brachte ihn bald in unliebsame Konflikte mit den durch sie Getroffenen, — mit 21 Jahren wanderte er zum ersten Mal infolge einer satirischen Dichtung auf Ludwig XIV. (der 2 Jahre vorher gestorben war) in die Bastille. Infolge einer Satire, aber einer diesmal nicht von ihm herrührenden! Es ist bezeichnend, dass Voltaire gleich beim Beginn seiner litterarischen Laufbahn bittere Erfahrungen über die Rechtlosigkeit in Frankreich machte, kraft welcher ein schuldloser Mann ohne irgendwelches richterliche Verfahren eingesperrt werden konnte. Ein Streit mit dem brutalen Chevalier de Rohan, in welchem alles Recht auf Seiten Voltaire's war, führte zu seiner rechtswidrigen abermaligen Einsperrung in die Bastille und der darauf folgenden Verbannung ins Ausland. Voltaire wählte London zum Aufenthalt (1726—1729); nach Frankreich kehrte er als ein anderer zurück, als der er ausgezogen war: seine nachmalige öffentliche Wirksamkeit im Dienste politischer und religiöser Freiheitsideen hat ihre durch ein langes Menschenleben triebkräftig gebliebenen Wurzeln England zu danken. In den Jahren 1735—1747 spielte sein inniges Liebesverhältnis zur Marquise du Chatelet, welches nur mit ihrem Tode endete. Auf ihrem Schloss Cirey in der Champagne entstanden die Dramen „*Mahomet*“ und „*Mérope*“ sowie die „*Pucelle*“. Nach dem Tode der Marquise folgte er einer schon früher an ihn ergangenen Einladung Friedrichs des Grossen nach Berlin und Sanssouci, wo er von 1750—1753 verweilte. Mit dem Preussenkönig hatte er seit 1736, also schon während dessen Kronprinzenzeit, in freundschaftlichem Briefwechsel gestanden. Bald nach Friedrichs Tronbesteigung hatte eine erste persönliche Zusammenkunft stattgefunden, welcher 1742 und 1743 abermalige flüchtige Begegnungen folgten. — Der längere Aufenthalt am Hofe des Königs gestaltete sich für beide Teile zu einer Quelle gegenseitiger Verbitterung: Friedrich fand in dem Menschen Voltaire nicht den grossen Schriftsteller wieder, und dieser vergass, dass er es nicht mit einem Fürsten vom Schlage des Regenten oder

Ludwigs XV. zu tun hatte. Der Bruch zwischen den beiden einander in jeder Beziehung so unendlich unähnlichen Männern war selbstverständlich, — dass er in einer von allerlei gehässigen Nebenumständen begleiteten Weise erfolgte, war mehr die Schuld untergeordneter Personen, als Voltaire's oder gar des Königs. Über Voltaire's Leben am Hofe Friedrichs sind noch heute die übertriebensten Verleumdungen im Schwange; aber auch der wahre Kern ist widerwärtig genug und gereicht dem grossen Schriftsteller nicht zur Ehre. Sein abscheuliches Schachergeschäft mit sächsischen Kriegsgeldscheinen, welches zu einem ärgerlichen Prozess in Berlin führte, hat jedenfalls dem König die persönliche Gesellschaft Voltaire's gründlich verleidet; eine boshafte Streitschrift gegen den Präsidenten der Berliner Akademie Maupertuis, bei welcher Friedrich selbst in Mitleidenschaft gezogen wurde, führte zur Katastrophe. Wie Voltaire auf Befehl des Königs in Frankfurt am Main verhaftet wurde, welche Lügen er nachher über dieses kleine Missverständnis in die Welt setzte, wie er aber trotzdem mit dem Könige bis an sein Ende in lebhafter Korrespondenz blieb, — das alles verdient in den zahlreichen Spezialschriften nachgelesen zu werden. Die Korrespondenz Voltaire's mit Friedrich dem Grossen ist überhaupt, namentlich für deutsche Leser, vielleicht das Interessanteste in der langen Reihe seiner Werke; besonders die Briefe aus der Zeit nach dem Zerwürfnis gleichen einem Verkehr zwischen halb erzürnten, halb versöhnten Liebenden. Friedrich der Grosse hat dem Schriftsteller Voltaire stets die höchste Verehrung gezollt, bis über das Grab hinaus; von ihm rührt auch eine in der Berliner Akademie verlesene ehrende Totenrede auf Voltaire aus dem Jahre 1778 (dessen Todesjahr) her.

Die verhältnismässig ruhigste Zeit seines Lebens — wenn es darin überhaupt so etwas wie Ruhe gab — hat Voltaire in Ferney zugebracht (1758—1778). Nur einmal hat er dieses durch ihn weltberühmt gewordene Besitztum wieder verlassen: im Jahre 1778, als er sich nach Paris begab, um sich im Glanze seines Ruhmes zu sonnen. Dort wurde ihm ein Empfang bereitet, wie er sonst kaum einem siegreich einziehenden Könige zuteil geworden: der 84jährige Greis erlag den Anstrengungen seines Triumphes, er starb in Paris am 30. Mai 1778.

Von Voltaire's Schriften stehen durch ihre Bedeutung für die Entwickelung der Ideen des 18. Jahrhunderts seine philosophischen obenan. Neues hat er nicht gelehrt, seine Philosophie folgte den Spuren der englischen Freigeister und der französischen Encyklopädisten, ohne je in Atheismus auszuarten. Voltaire ist bis an sein Ende ein unerschütterlicher Gottesgläubiger gewesen. Die Inschrift *„Deo erexit Voltaire"* („dies hat Voltaire für Gott erbaut") über der durch ihn den Kolonisten von Ferney geschenkten Kirche, ist nicht als ein gotteslästerlicher Scherz zu nehmen: Voltaire war in nichts anderem so ernst wie in seinem Deismus. Damit vertrug sich bei ihm vorzüglich sein blindwütiger Hass gegen alle offenbarte Religion, gegen alles dogmatische Kirchenwesen. Die Religion des ideal fühlenden Herzens, die „Naturreligion", wie man sie damals nannte, ohne Bekenntniss, ohne Priester, ohne kirchlichen Verband, — das ist das Positive in Voltaire's religionsphilosophischen Schriften. Im übrigen hat er sich allerdings überwiegend negativ, namentlich im Kampfe gegen die katholische Kirche, betätigt. Für diesen war ihm kein schriftstellerisches Mittel zu schlecht. Fälschungen, Wortverdrehungen, boshafter Witz, rohe Blasphemie — alles galt ihm gleich, wenn er auf Kosten seines Gegners lachen machen konnte. Der in seiner Korrespondenz häufig wiederkehrende Ausdruck *„Ecrasez l'infâme!"* bezieht sich abwechselnd auf den Aberglauben und auf die katholische Kirche. An eine Lästerung Gottes hat er nicht entfernt dabei gedacht. Für jeden, der auch nur einige der religionsphilosophischen Schriften Voltaire's gelesen, ist dies ohne weiteres klar. Zudem beweisen zahlreiche Stellen, dass „l'infâme" ein Femininum ist, und aus dem ganzen Zusammenhange geht hervor, dass nur *„superstition"* oder die katholische Kirche damit gemeint sein können.

Voltaire's bedeutendste philosophische Schriften sind: *„Examen important de Mylord Bolingbroke"*, — *Histoire de l'établissement du christianisme"*, — *„Dieu et les hommes"*, — *„La Bible commentée"* — *„Essai sur les mœurs et l'esprit des nations"*, seine reifste, schwungvollste Bekenntnisschrift des Deismus, — *„Traité de Métaphysique"*, — *„Dictionnaire philosophique"*, — *„Lettres anglaises"*, — *„Le dîner du comte de Boulainvilliers"*, diejenige Schrift, welche am leichtesten und amüsantesten zum Verständnis der spezifisch Vol-

taire'schen Schreibweise führt. Endlich ist hierher auch zu rechnen die berühmte, an Frau von Rupelmonde gerichtete „*Epître à Uranie*" (1722), welche das Bekenntnis des 28jährigen Mannes im positiven wie negativen Sinne mit derselben Schärfe aussprach, die er seitdem in allen seinen Schriften zeigte. An keiner andern Stelle hat er seine Angriffe gegen das offenbarte Christentum mit solchem poetischen Schwunge vorgetragen wie in dieser Epistel an seine gelehrte Freundin:

Il est un peuple obscur, imbécile, volage,
Amateur insensé des superstitions,
Vaincu par ses voisins, rampant dans l'esclavage,
Et l'éternel mépris des autres nations:
Le fils de Dieu, Dieu même, oubliant sa puissance,
Se fait citoyen de ce peuple odieux; — —
Il prêche enfin trois ans le peuple iduméen
Et périt du dernier supplice.
Son sang du moins, le sang d'un Dieu mourant pour nous
N'était-il pas d'un prix assez noble, assez rare,
Pour suffire à parer les coups
Que l'enfer jaloux nous prépare?
Quoi! Dieu voulut mourir pour le salut de tous,
Et son trépas est inutile,
Quoi! l'on me vantera sa clémence facile, — —
— — Quand sa main nous replonge aux éternels abîmes,
Et quand — —
Ayant versé son sang pour expier nos crimes
Il nous punit de ceux que nous n'avons point faits!
— — Amérique, vastes contrées,
Peuples que Dieu fit naître aux portes du soleil,
Vous, nations hyperborées, — —
Serez-vous pour jamais à sa fureur livrées,
Pour n'avoir pas su qu'autrefois,
Dans un autre hémisphère, au fond de la Syrie,
Le fils d'un charpentier, enfanté par Marie,
Renié par Céphas, expira sur la croix? — —

Zahllos sind dagegen die Stellen in seinen Prosawerken wie in seinen Dichtungen, in denen er das Dasein Gottes, eines persönlichen, wenn auch menschlich unfassbaren Gottes, als selbstverständliche Voraussetzung betrachtet. Das Wort: „Wenn Gott nicht existirte, müsste man ihn erfinden" rührt allerdings von Voltaire

her; es findet sich in seiner Ode „an den Verfasser des Buches *De tribus impostoribus*“:

Dieu ne doit point pâtir des sottises du prêtre:
Reconnaissons ce Dieu, quoique très-mal servi.
— — Si les cieux, dépouillés de son empreinte auguste,
Pouvaient cesser jamais de le manifester,
Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer.

Hierzu diene als Ergänzung die Stelle aus einem Gedicht „an den König von Preussen“ (1775):

Nous adorions tous deux le Dieu de l'univers:
Car il en est un, quoi qu'on dise:
Mais nous n'avions pas la sottise
De le déshonorer par des cultes pervers.

Die wichtigste Seite aber in Voltaire's Wesen, diejenige, durch welche er am wohltätigsten auf sein Zeitalter gewirkt, ist die stete Betonung der Toleranz. Die Wut Voltaire's über herrschsüchtige Verfolgung auf jeglichem Gebiete kannte keine Grenzen. Er, der für sein Privatleben in der Auswahl der Mittel keineswegs immer von den Prinzipien strengster Gerechtigkeit sich leiten liess, besass ein leidenschaftliches Rechtsgefühl für Andere. Sein ganzes Leben war ein Kampf gegen das System der rechtlosen Willkür, welches Frankreich bedrückte. Der Hass gegen die religiöse Herrschsucht hatte ihn in jungen Jahren zu seinem Epos „*La Henriade*“ (im Druck erschienen 1724) begeistert. Über den künstlerischen Wert dieses Heldengedichts ist man heute einig: es ist bei aller Verskorrektheit und Eleganz des Ausdruckes frostig, unpoetisch und — tötlich langweilig, trotz einiger bedeutender Stellen. Dass Friedrich der Grosse, dem Geschmack seines Jahrhunderts folgend, es über Homer und Virgil stellte, hat nicht viel auf sich: man bewunderte damals Homer, ohne eigentlich zu wissen, warum; wenigstens hatte man keine Ahnung von dem Unterschied zwischen Volksepos und Kunstepos. — Aber anders steht es mit der Tendenz des Gedichtes auf Heinrich IV. Zunächst war ja schon das eine kühne Neuerung, dass man es wagte, einen ganz modernen, vaterländischen Stoff zum Gegenstande einer Epopöe zu machen. Dass Voltaire nicht ohne den hergebrachten mythologisch-allegorischen Apparat auszukommen glaubte, lag in den ästhetischen Anschauungen seiner Zeit. Aber dass ein Franzose es

wagte, die Toleranz gegen Andersgläubige zu predigen, die Bartholomäusnacht mit dem Fluche der Nachwelt zu beladen und indirekt die Aufhebung des Edikts von Nantes vor den Richterstuhl der strafenden Muse zu ziehen, war jedenfalls eine für den Anfang des 18. Jahrhunderts kühne Dichtertat.

Auch seine Ode „*Sur le fanatisme*" aus dem Jahre 1732 sei in diesem Zusammenhange hier erwähnt; die folgenden Strophen daraus sind von einer zornigen Wärme, die gerade bei Voltaire woltuend wirkt:

— — Ecoutez ce signal terrible
Qu'on vient de donner dans Paris;
Regardez ce carnage horrible.
Entendez ces lugubres cris;
Le frère est teint du sang du frère,
Le fils assassine son père,
La femme égorge son époux;
Leurs bras sont armés par des prêtres.
O ciel! sont-ce là les ancêtres
De ce peuple léger et doux? — —

— — Pour instruire la race humaine
Faut-il perdre l'humanité?
Faut-il le flambeau de la Haine
Pour nous montrer la Vérité?
Un ignorant, qui de son frère
Soulage en secret la misère,
Est mon exemple et mon docteur;
Et l'esprit hautain qui dispute,
Qui condamne, qui persécute,
N'est qu'un détestable imposteur.

An diese Seite Voltaire's knüpfen wir die Erwähnung seiner grossherzigen Bemühungen für die Wiederherstellung der von der französischen Justiz mit Füssen getretenen Gerechtigkeit in den durch seine Agitation weltbekannt gewordenen Prozessen: Jean Calas, Sirven, de la Barre und d'Etallonde, Montbailli, Lally. Es ist eine erhebende und rührende Beschäftigung — die Lektüre der zahllosen Streitschriften und offenen Briefe, welche Voltaire, der ja persönlich an allen jenen Prozessen nicht im mindesten beteiligt war, an das ganze gebildete Europa richtete. Da war ein einzelner Mann, ohne andere Macht als die seines Geistes und seiner Feder, der gegen das jahrhundertealte festbegründete System kanibalischer Strafrechtspflege in Frankreich seine Stimme erhob, der die Ruhe seiner Tage und seiner Nächte opferte, um der beleidigten Gerechtigkeit und Menschlichkeit ihre Rechte zu verschaffen. „Kein Lächeln ist in dieser Zeit über meine Lippen gekommen", sagte Voltaire über seine Tätigkeit in dem Prozess Calas. Dass es meist Justizmorde waren, die dem kirchlichen Fanatismus entsprangen, mochte wesentlich zu Voltaire's energischem Dazwischentreten Anlass gegeben haben; aber in mehreren jener Prozesse handelte es

sich auch um andere Motive als religiöse, und Voltaire nahm sich der Sache der gemordeten Unschuld mit demselben Feuereifer an wie da, wo religiöse Verfolgungssucht im Spiele gewesen. Er war etwas wie ein höchster Gerichtshof, eine Art von öffentlichem Gewissen Frankreichs und Europas.

Diese Seite in Voltaire's öffentlichem Leben darf ihm nie vergessen werden: sie wiegt reichlich all die vielen kleinen und grossen Schwächen auf, die als die Fehler seiner Tugenden zu betrachten sind. Seine Schwächen teilt er mit den meisten von uns und es ist eitel Pharisäertum, in Voltaire eine Art von menschlichem Teufel zu erblicken; seine Vorzüge, ja seine Heldentaten heben ihn weit hinaus über das moralische Niveau seiner Zeitgenossen wie seiner noch jetzt zahlreichen Verunglimpfer. Dem Verteidiger der Calas und Sirven darf man schon die aufgesparten Wachskerzen und ähnliche Niedrigkeiten nachsehen. — Auch sonst liesse sich ein langes und breites über Voltaire's rührende Bereitwilligkeit berichten, mit seinem litterarischen und finanziellen Können einzutreten für die Bedrängten. Die taktvolle Art z. B., wie er sich einer Enkelin Corneille's annahm, ihr durch eine Neuausgabe der Werke des grossen Dramatikers ein Vermögen erwarb, nachdem er sie aus eigenen Mitteln zur Verheiratung ausgestattet, — oder die vornehme aber zugleich praktische Unterstützung, die er der Gemeinde Ferney lieh, — das und vieles andere sollte jedem, der über Voltaire spricht und schreibt, die Pflicht der ehrerbietigen Anerkennung auferlegen. — Man hat ihm das feige Verleugnen seiner Schriften als Ehrlosigkeit gedeutet. Gewiss hat er, so oft man ihm wegen seiner Bücher an den Hals wollte, sich durch die freche Ausrede zu helfen gesucht, er wäre gar nicht der Verfasser, es lägen böswillige Fälschungen vor; aber ganz abgesehen davon, dass Voltaire mit diesem plumpen Kunstgriff in seinem Jahrhundert nicht allein stand, — darf denn nicht das schauderhafte System der Verfolgung jedes geistigfreien Werkes, die Rechtlosigkeit des schriftstellerischen Handwerks als Entschuldigung angeführt werden? Jedenfalls wusste Voltaire, dass man in litterarischen Kreisen damals solche öffentlichen Unwahrheiten nicht als ehrlos, sondern als erlaubte ja gebotene Notwehr gegen polizeiliche Willkür ansah. — Dass derselbe Mann, der in seinen Schriften gegen die katholische Kirche gewütet

wie nie einer vor ihm noch nach ihm, das Abendmahl bei einem katholischen Priester nahm, um sich dadurch gegen Verfolgungen zu schützen, vielleicht auch um den Sitz in der Akademie leichter zu erlangen, gehört zu den Widersprüchen zwischen Überzeugung und Handlung, an denen Voltaire's Leben reicher ist als das irgend eines andern Schriftstellers des 18. Jahrhunderts, selbst Rousseau nicht ausgenommen.

Seine dichterische Tätigkeit umfasste so ziemlich alle Gebiete der Poesie. Ausser der „*Henriade*" hat er ein komisch-satirisches Heldengedicht geschrieben: „*La Pucelle*" (1730) die cynisch-witzige Darstellung des Lebens der Jungfrau von Orléans. Dass es ein Franzose war, der die poetische Gestalt der Befreierin des Vaterlandes in den Koth herabgezogen, während ein deutscher Dichter sie mit dem Glorienschein gottbegeisterten Heldentums umgeben, ist eine der überraschendsten Antithesen der Litteraturgeschichte. Die „*Pucelle*" ist die schamloseste Verspottung alles Göttlichen und Menschlichen, welche die Poesie des 18. Jahrhunderts hervorgebracht. Der eine Grundzug des Zeitalters: schmunzelndes Wohlgefallen an der schmutzigen Frivolität, fand in Voltaire's „*Pucelle*" seine drastischste Verkörperung. Viele Einzelheiten sind voll Witz und echter Komik, noch mehr sind abstossend durch ihre beispiellose Gemeinheit.

Besser sind seine kleineren Erzählungen. „*L'Ingénu*", — „*Candide*", — „*Zadig*", — „*Babouc*", — „*La princesse de Babylone*" etc. Keine von ihnen ist ein reines Kunstwerk, alle sind anmutige, höchst witzige Tendenzschriften, deren jede eine Lieblingstheorie Voltaire's beweisen soll: so ist z. B. „*Candide*" der Bekämpfung der Lehre von „der besten aller möglichen Welten" (wie Leibnitz behauptet) gewidmet, also ein in System gebrachter Pessimismus. Das Bleibende an diesen Erzählungen ist der Stil; ausser einigen Sachen von Diderot hat das 18. Jahrhundert nichts aufzuweisen, was so den „Esprit" der französischen Nation vertritt wie diese glänzenden Plaudereien Voltaire's, deren inhaltliches Interesse ein sehr geringes ist.

Voltaire's Lyrik leidet an dem durchgehenden Mangel aller Lyrik des 17. und 18. Jahrhunderts: dem des naiven Gefühls und Ausdrucks. Aber mit Ausnahme André Chénier's (siehe Kapitel 26) ist Voltaire immerhin der Einzige, dessen lyrische Poesie, wenn

auch im Dienste der Tendenz, durch ihren dichterischen Schwung über die mangelnde Innigkeit wegtäuscht. Die schönen Verse aus den „*Poésies fugitives*“, in welchen er seine stille Zurückgezogenheit in „Les Délices“ am Genfersee (vor seinem Aufenthalt in Ferney) besingt, verdienen als eine der besten Hervorbringungen der Poesie des 18. Jahrhunderts auszüglich mitgeteilt zu werden. Das Gedicht beginnt: „*O maison d'Aristippe*“ und geht nach einer Verherrlichung der schönen Natur in einen schwungvollen Hymnus auf die Freiheit über:

Mon lac est le premier; c'est sur ses bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
L'âme des grands travaux, l'objet des nobles vœux,
Que tout mortel embrasse, ou désire ou rappelle,
Qui vit dans tous les cœurs, et dont le nom sacré
La liberté. — —
Liberté, Liberté, ton trône est en ces lieux,
La Grèce où tu naquis t'a pour jamais perdue
Avec ses sages et ses dieux.
Rome depuis Brutus ne t'a jamais revue.
Chez vingt peuples polis à peine es-tu connue.
Le Sarmate à cheval t'embrasse avec fureur,
Mais le bourgeois à pied, rampant dans l'eslavage,
Te regarde, soupire, et meurt dans la douleur,
Embellis ma retraite où l'Amitié t'appelle;
Sur de simples gazons viens t'asseoir avec elle.
Elle fuit comme toi les vanités des cours,
Les cabales du monde et son règne frivole,
O deux divinités! vous êtes mon recours;
L'une élève mon âme, et l'autre la console,
Présidez à mes derniers jours!

Möge hierbei auch Erwähnung finden die rührende Szene, in der Voltaire, der achtzigjährige, den Enkeln Franklin's mit den Worten: „*God and Liberty!*“ die Hände segnend aufs Haupt legte.

Den Grundstein zu seiner rein litterarischen Berühmtheit hat Voltaire durch seine Dramen gelegt. Sein „*Oedipe*“ (1718) war sein erster Theatererfolg, wie ihm auch auf der Bühne durch sein letztes schwächliches Drama „*Irène*“ im Jahre 1778 die Apotheose zuteil wurde, an deren freudiger Gemütserschütterung er gestorben ist. — Von den ferneren Tragödien Voltaire's seien genannt: „*Zaïre*“ (1732), „*Mérope*“ (1737), „*Mahomet*“ — durch

Goethe übersetzt — (1741), „*Tancrède*“ (1760) — „*Sémiramis*“ (1748), — „*La mort de César*“ (1735). In Voltaire zuckte schon etwas von dem Widerspruchsgeist gegen das „klassische“ Drama, welches durch die Romantiker im 19. Jahrhundert zum endlichen Untergange des antikisirenden Theaters führte. Er lehnte sich durch Beispiel wie Theorie gegen den beengenden Regelzwang der Tradition des 17. Jahrhunderts auf, spottete z. B. nicht wenig über die willkürliche Vorschrift, wonach zwar der Selbstmord auf der Bühne erlaubt, der Mord aber streng verboten sei. Seine Dramen „*Zaïre*“ und „*Tancrède*“, sind nicht dem Altertum entnommen, sondern der französischen Geschichte: eine Neuerung von grosser Tragweite. Auch gegen den Zopf, dass nur fürstliche Personen das Bühnenbretterrecht hatten, eiferte er. Nur gegen die Zwangsjacke der „drei Einheiten“ wagte auch er nicht sich aufzulehnen.

Seine Dramen waren, mit wenigen Ausnahmen, Tendenzdichtungen. Hatten schon in seinem Erstlingswerk „*Oedipe*“ solche Verse wie:

Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
Notre crédulité fait toute leur science —

Voltaire's Ansicht über Priesterherrschaft unzweideutig ausgesprochen, so war sein „*Mahomet*“ eine regelrechte Bekämpfung des religiösen Fanatismus und Betrügertums. Dass der Papst Benedikt XIV. die Widmung gerade dieses Dramas annahm und durch ein freundliches Schreiben dafür dankte, ist einer der köstlichsten Scherze des 18. Jahrhunderts.

„*La mort de César*“ ist um deswillen bemerkenswert, weil es unter dem Einfluss Shakespeare's geschrieben wurde, dessen Dramen Voltaire bei seinem Aufenthalt in England kennen gelernt hatte. Leider reichte sein dramatischer Sinn zum Verständnis Shakespeares nicht hin.

Voltaire's Lustspiele sind bedeutungslos.

Schliesslich sei Voltaire's Tätigkeit als Historiker ehrenvoll erwähnt. Er war einer der ersten französischen Schriftsteller, die mit einer auf Quellenstudium beruhenden Erzählung des Tatsächlichen eine fesselnde Darstellung verbanden. Sein „*Siècle de Louis XIV*“ (1752), ist zwar unter der Befangenheit der grenzenlosen

Bewunderung für jenes „goldene Zeitalter" der französischen Litteratur geschrieben; das hat aber Voltaire nicht gehindert, auch Gerechtigkeit zu üben an den Schattenseiten des Königs. Freilich dass ein litterarischer Fortschritt über die Poesie unter Ludwig XIV. hinaus nicht möglich sei, war für Voltaire unumstösslicher Glaubenssatz.

Seine *„Histoire de Charles XII"* (1729) verdient die Beliebtheit, deren sie sich noch heute, auch in Deutschland, erfreut, in vollem Maasse. Zwar gleicht sie mehr einem farbenreichen, abenteuerlichen Roman als einer wahrheitsgetreuen Lebensgeschichte; aber die Darstellung ist so fesselnd, dabei der politische Blick des Verfassers ein so eindringender, dass man — wenn auch nicht um wirkliche Geschichte zu studiren — mit Vergnügen Karls XII. Leben aus diesem Buche zuerst lernen wird. Beiläufig sei noch erwähnt, dass Voltaire einer der ersten Schriftsteller war, der zur Zeit des wahnsinnigen Merkantil- und Sperrsystems im Handelsverkehr sich für Freihandel erklärte, sowie dass er zuerst von den Vorteilen geschrieben hat, welche ein Suez-Kanal mit sich bringen müsste. Seine lebhafte Bekämpfung der Tortur, der Sklaverei, der Leibeigenschaft, der Unfreiheit der Presse kann auch nur eben angedeutet werden. — Erwähnung mögen noch seine Bemühungen für die Einführung einer vernünftigeren französischen Orthographie finden: die endliche Beseitigung des *oi* in den Endungen *(ois, oit, oient)* zu Gunsten des der Aussprache gemässen *ai* ist auf Voltaire's Lehre und Beispiel zurückzuführen.

Gerade solche kleinen Züge dienen am meisten dazu, Voltaire's Stellung in der Litteratur und Geschichte seiner Zeit zu bestimmen. Er war der grösste Vulgarisator der reformatorischen Ideen des 18. Jahrhunderts. Die Form, in welcher er die neuen Gedanken vortrug, haben mehr zu ihrer europäischen Verbreitung getan als die Folianten der Philosophen, mehr als die zahllosen Bände der „Encyklopädie". Er hat vielleicht keine einzige neue philosophische, religiöse oder politische Idee ersonnen, aber er hat die Gedanken seiner Zeitgenossen in Umlauf gesetzt und hat die Stimmung bereitet, welche für den grossen Umschwung der geistigen Strömung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Untergrund lieferte.

23. Kapitel.

Montesquieu.

(1689—1755.)

Der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch seine Schriften angehörig, hundert Jahre vor dem Ausbruch der Revolution geboren, hat Montesquieu mehr als sonst ein Schriftsteller seiner frühen Zeit dazu beigetragen, jene neuen reformatorischen Gedanken in Fluss zu bringen, welche bis auf den heutigen Tag sich in der staatlichen Entwickelung Frankreichs nachweisen lassen. Seine „*Lettres persanes*", ganz besonders aber das Werk „*L'esprit des lois*" wurden die theoretische Grundlage für die liberale Staatswissenschaft der neueren Zeit. Enthalten die „Persischen Briefe" mehr die satirische Verspottung des Bestehenden, so bietet der „Geist der Gesetze" die positiven Vorschläge zu einer Neugestaltung auf natürlicher und logischer Grundlage.

Von altem Adel, angesehener richterlicher Beamter am Parlament zu Bordeaux, hat Montesquieu sich von der Hofgunst frei zu halten gewusst und sich dadurch in den Stand gesetzt, so unabhängig zu schreiben, wie das zu jener Zeit überhaupt möglich war. Ohne direkt sich mit der Hofgesellschaft zu verfeinden, hat er doch nie intim zu ihr gehört. Bemerkenswert ist die männlich stolze Art, in welcher er eine ihm angetragene Pension ablehnte: „*N'ayant*

point fait de bassesses, je n'avais pas besoin d'être consolé par des grâces". In mancher Beziehung erinnert sein persönliches Verhalten an Montaigne: dieselbe vornehme Zurückgezogenheit auf sich selbst, dieselbe vorsichtige Abwehr alles dessen, was einen Konflikt herbeiführen und so die Freiheit der schriftstellerischen Arbeit in Fesseln schlagen könnte. Wie Montaigne hat auch Montesquieu es nicht für der Mühe wert gehalten, den rohen Despotismus unnötig zu reizen; daher die oft gegen ihn zu Vorwürfen benutzten Zugeständnisse in Nebendingen, ein fügsames Anbequemen an gegebene Verhältnisse und Menschen. Kleinliche Opposition zu machen fiel ihm nicht ein, — er wusste, dass er wirksamere Waffen gegen das unhaltbare System besass, unter welchem Frankreich seufzte. Das Wort Montesquieu's: „In Frankreich bin ich gut Freund mit Jedem, in England mit Niemandem, in Italien mache ich Jedem Complimente, und in Deutschland — trinke ich mit Jedem" charakterisirt den Weltmann sehr treffend, dem Furcht wie trotziger Übermut gleich fremd waren. Auch die Art, wie er seine Aufnahme in die Akademie bewirkte, ist sehr bezeichnend für Montesquieu's Nachgiebigkeit in Kleinigkeiten. Er hielt sich seiner ganzen litterarischen und persönlichen Bedeutung nach für berechtigt, Anspruch auf die Mitgliedschaft zu erheben, die im 18. Jahrhundert ein viel grösseres Ansehen gab als heute. Als jedoch der Kardinal Fleury Anstand nahm, den Verfasser der zwar von ihm nicht gelesenen aber ihm als politisch und religiös anstössig geschilderten „*Lettres persanes*" zur Akademie zuzulassen, veranstaltete Montesquieu eine besondere Ausgabe für den Kardinal, aus welcher die bedenklichen Stellen fortgelassen waren! Das half, Montesquieu durfte zum Mitglied der Akademie gewählt werden.

Die erste litterarische Arbeit Montesquieu's war der Versuch, in einem umfassenden Werke eine Geschichte der Entwickelung der Erde und ihrer Bewohner zu geben; die „*Histoire physique de la terre ancienne et moderne*" wurde aber bald unterbrochen: die Aufgabe erwies sich, zumal bei dem damaligen Stande der Naturwissenschaft, als undurchführbar. Die Grundidee des Werkes: die Kulturgeschichte im Zusammenhang mit den physikalischen Einflüssen zu schildern, findet sich in dem „*Esprit des lois*" wieder.

Im Jahre 1721 erschienen Montesquieu's berühmte „*Lettres persanes*". Den Titel führen sie, weil sie angeblich von vornehmen Persern, die in Europa eine Studienreise machen, an Freunde und Angehörige in der Heimat geschrieben sind. Der romanartige Rahmen ist sehr dürftig und nur gerade genügend, um eine gewisse äussere Einheit in das Werk zu bringen; die Handlung ist gleich Null, nichts besseres lässt sich von der Charakterschilderung der Korrespondenten sagen. Überraschend erscheinen einige Laszivitäten im Geschmacke der Zeit der Regentschaft: Montesquieu erwies sich auch in dem Punkt als der kluge Beurtheiler dessen, was man damals dem Publikum bieten musste, um es für ernste Dinge zugänglich zu machen. Ohne die Schlüpfrigkeiten des Haremlebens und dergleichen hätten die „*Lettres persanes*" mit all ihrer staatsmännischen Weisheit schwerlich die kolossale Verbreitung gefunden. Die Buchhändler konnten kaum der Nachfrage genügen; die Beliebtheit des Buches war eine so grosse, dass alle Welt nach Fortsetzungen verlangte, aber Montesquieu hatte diese Form der Satire erschöpft und war zu stolz, einer Buchhändlerspekulation seine Originalität zum Opfer zu bringen.

Die Angriffe in den „*Lettres persanes*" auf die politischen, religiösen und gesellschaftlichen Zustände Frankreichs waren für jeden Leser mit gesundem Menschenverstand ohne weiteres klar. Natürlich hütete sich Montesquieu, seine Perser Usbek und Rica ihre Schilderung des Absolutismus nach dem französischen Vorbilde machen zu lassen; sie schreiben über die Despoten — des Orients, und damit war der Form genügt. Aber zuweilen vergisst sich der eine oder andre Perser und schreibt Briefe in die Heimat, die an offenster Wahrheit nichts zu wünschen lassen. Hier z. B. die Schilderung, die Usbek von dem alten Ludwig XIV. entwirft (Brief 37):

Le roi de France est vieux. Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné. On dit qu'il possède à un très-haut degré le talent de se faire obéir: il gouverne avec le même génie sa famille, sa cour, son état. On lui a souvent entendu dire que, de tous les gouvernements du monde, celui des Turcs ou celui de notre auguste sultan lui plairait le mieux; tant il fait cas de la politique orientale. J'ai étudié son caractère, et j'y ai trouvé des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre: par exemple, il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts. — — Il aime à gratifier ceux qui le servent; mais il paye

aussi libéralement les assiduités, ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans, que les campagnes laborieuses de sés capitaines: souvent il préfère un homme qui le déshabille, ou qui lui donne la serviette lorqu'il se met à table, à un autre qui lui prend des villes, ou lui gagne des batailles. — — On lui a vu donner une petite pension à un homme qui avait fui deux lieues, et un beau gouvernement à un autre qui en avait fui quatre. — —

Diese blutige Satire auf den seit einigen Jahren verstorbenen König durfte unter der Regentschaft erscheinen, ohne dass der Hof einen Finger deswegen rührte!

Der Papst kommt nicht viel besser weg; Rica schreibt über ihn (Brief 29):

Le pape est le chef des chrétiens. C'est une vieille idole qu'on encense par habitude. Il était autrefois redoutable aux princes mêmes, car il les déposait aussi facilement que nos magnifiques sultans déposent les rois d'Irimette et de Géorgie. Mais on ne le craint plus. Il se dit successeur d'un des premiers chrétiens, qu'on appelle Saint Pierre, et c'est certainement une riche succession, car il a des trésors immenses et un grand pays sous sa domination.

So schlagfertig wie etwa Rochefoucault oder so anmutig wie Montaigne ist Montesquieu's Stil in den „*Lettres persanes*“ nicht; er sucht förmlich etwas darin, die stärksten Dinge im nüchternsten Tone vorzubringen. Aber man merkt, dass seine steife Ernsthaftigkeit nur eine Maske ist, die er vielleicht seinem hohen Richteramt schuldig zu sein glaubte. Oft genug klingt das verhaltene Lachen so hell durch die trockenen Sätze hindurch, dass man Voltaire zu lesen vermeint. Wir verweisen namentlich auf den Brief der Opernsängerin an den Perser Rica (28. Brief): er gehört zu den Perlen der humoristischen Litteratur. Überhaupt sind die „*Lettres persanes*“ dasjenige Werk Montesquieu's, in welchem er seiner heiteren Laune und zugleich seinem politischen Freimut am genialsten die Zügel schiessen lässt: die lustige Form dient ihm dazu, die gewagtesten Aussprüche von geradezu revolutionärer Färbung durchschlüpfen zu lassen, ihnen indessen die Schärfe zu benehmen, indem er ihnen eine spasshafte Umrahmung gibt. Manchmal aber zuckt es durch all den Spass doch wie ein fernes Wetterleuchten, und wer Ohren zum Hören hat, kann in einem Satze wie dem folgenden:

„Je ne puis comprendre comment les princes croient si aisément qu'ils sont tout, et comment les peuples sont si prêts à croire qu'ils ne sont rien“

schon das Grollen der Revolution von fernher vernehmen. Das ist ungefähr dieselbe Auffassung und Sprache, wie sie nachher Beaumarchais in der „Hochzeit des Figaro“ und Siéyès in seiner Schrift „über den dritten Stand“ äussern. Dabei denke man aber nicht, Montesquieu sei schon in dem Sinne der Verkündiger der grossen Umwälzung gewesen, dass er Königtum, Adel und überhaupt alle Privilegien der Geburt habe abschaffen wollen; durchaus nicht: sein Ideal war die konstitutionelle Monarchie, etwa nach dem Muster der englischen, mit einer Repräsentativ-Verfassung und einer mächtigen Aristokratie.

Das hat er in seinem Hauptwerk „*Esprit des lois*“ (1748) eingehend ausgeführt. Seit dem Erscheinen der „*Lettres persanes*“ hatten sich die Verhältnisse in Frankreich so wesentlich verschlimmert, dass Montesquieu sein neues Buch in Genf veröffentlichen musste. Es erregte ein noch viel grösseres Aufsehen, als die „Persischen Briefe“; in einem Jahre erschienen 22 Auflagen davon und — in Österreich wurde es sofort verboten. Zahlreiche Angriffe von Gegnern erfolgten und Montesquieu sah sich genötigt, in einer besonderen „*Défense*“ die gröbsten Entstellungen seiner Gedanken zurückzuweisen. Aber auch seine Freunde schüttelten den Kopf über diese Kühnheit der Auffassung und Sprache; man war eben noch 50 Jahre vom Ausbruch der Revolution entfernt, deren Theorien hier zum ersten Mal trocken und doch beredt begründet wurden. Man suchte sich durch witzige Bemerkungen mit dem gewaltigen Werke abzufinden und nannte es, wegen der wenig einheitlichen, abgerissenen Form, scherzhaft „*de l'esprit sur les lois*“. Aber die Wirkung desselben wurde dadurch nicht abgeschwächt: alles, was seit 1748 in Frankreich an der Ausbreitung liberaler politischer Ansichten mitgearbeitet hat, verdankte Montesquieu die wesentlichste Anregung. Auf mehr als 50 Jahre hinaus begegnen wir in den hervorragenderen staatswissenschaftlichen Werken überall seinen Grundgedanken, ja oft seinen eigensten Wendungen. „*L'esprit des lois*“ ist der Vorläufer von Rousseau's „*Contrat social*“, überhaupt die erste Entwicklung der Grundsätze eines gesunden Verhältnisses zwischen Regirenden und Regirten.

Montesquieu hatte sich sorgsam auf dieses abschliessende Werk seines Lebens vorbereitet, die Stelle am Parlament zu Bordeaux

aufgegeben oder vielmehr verkauft und sich durch grosse Reisen durch England, Holland, Deutschland und Italien, und durch Studien über die Verfassungen dieser Länder das nötige Material zu seiner Arbeit verschafft. Schon ein im Jahre 1734 veröffentlichtes Werk: die „*Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains*“ ist als eine Vorstudie zu dem „Geist der Gesetze“ zu betrachten, insofern als Montesquieu darin den Zusammenhang zwischen den äusseren Geschicken des römischen Reiches und seinen Institutionen und Gesetzen nachweist. — „Prolem sine matre creatam!“ lautete das stolze Motto seines „*Esprit des lois*“, — „eine Schöpfung ohne Mutter erzeugt“, um seine ureigene Originalität selbstbewusst zu bekunden. Noch besser hat Voltaire die Bedeutung dieses Werkes gewürdigt, indem er seinen Inhalt kurz dahin angab: „Das Menschengeschlecht hatte seine Rechtstitel verloren; Montesquieu hat sie gefunden und ihm wiedergegeben“. Das Gesetz, die gesicherte Institution, im Gegensatz zur persönlichen Willkür des Despotismus, — das ist für Montesquieu die notwendige Grundlage jedes gedeihlichen Staatengebildes. In religiösen Fragen verlangt er die absolute Duldung aller Meinungen, — in der Politik neigt er zum monarchischen System, aber mit den Einschränkungen wie in der englischen Verfassung. Für eine Republik hat Montesquieu seine Franzosen in weiser Voraussicht noch nicht für reif gehalten; er legte den grössten Nachdruck auf die Tugend als die Voraussetzung einer republikanischen Staatsform, d. h. auf die selbstverleugnende Unterordnung der persönlichen Interessen unter das Gemeinwohl, und von den unter dem Regiment der Ludwige aufgewachsenen Generationen erhoffte er keinen allzugrossen Vorrat solcher Selbstverleugnung.

Nie zuvor ist der Absolutismus mit seinen verderblichen Folgen für Regirung und Bürger so unerbittlich gebrandmarkt worden wie im „*Esprit des lois*“. Man lese in dieser Beziehung z. B. das 5. Kapitel des II. Buches, wo er in seiner halbscherzhaften, sich hinter orientalischen Beispielen versteckenden Form dem persönlichen Regiment in Frankreich auf den Leib rückt:

Des lois rélatives à la nature de l'état despotique.

Il résulte de la nature du pouvoir despotique que l'homme seul qui l'exerce le fasse de même exercer par un seul. Un homme à qui ses cinq sens disent sans cesse qu'il est tout, et que les autres ne sont

rien, est naturellement paresseux, ignorant, voluptueux. Il abandonne donc les affaires. Mais, s'il les confiait à plusieurs, il y aurait des disputes entre eux; on ferait des brigues pour être le premier esclave; le prince serait obligé de rentrer dans l'administration. Il est donc plus simple qu'il l'abandonne à un visir, qui aura d'abord la même puissance que lui. L'établissement d'un visir est, dans cet état, une loi fondamentale.

Ou dit qu'un pape, à son élection, pénétré de son incapacité, fit d'abord des difficultés infinies. Il accepta enfin et livra à son neveu toutes les affaires. Il était dans l'admiration et disait: „Je n'aurais jamais cru que cela eût été si aisé." Il en est de même des princes d'Orient. Lorsque, de cette prison où des eunuques leur ont affaibli le coeur et l'esprit, et souvent leur ont laissé ignorer leur état même, on les tire pour les placer sur le trône, ils sont d'abord étonnés; mais, quand ils ont fait un visir, et que, dans leur sérail, ils se sont livrés aux passions les plus brutales; lorsqu'au milieu d'une cour abattue ils ont suivi leurs caprices les plus stupides, ils n'auraient jamais cru que cela eût été si aisé.

Plus l'empire est étendu, plus le sérail s'agrandit; et plus, par conséquent, le prince est enivré de plaisirs. Ainsi, dans ces états, plus le prince a de peuples à gouverner, moins il pense au gouvernement; plus les affaires y sont grandes, et moins on y délibère sur les affaires.

Unbegreiflich bleibt es immerhin, dass solche unverkennbaren Fingerzeige auf das Regierungssystem in Frankreich und die Mätressenwirtschaft Ludwigs XIV. straflos haben durchgehen können. Montesquieu's durchsichtiges Versteckspielen mit den „orientalischen Fürsten", und die Heuchelei der Regirenden, sich selbst natürlich nie durch das Bild des Despotismus geschildert zu sehen, — wohl auch die angesehene Stellung des aristokratischen Verfassers, erklären es, dass man ihn unangefochten liess, wenigstens offiziell, denn an Verdächtigungen liebedienerischer Scribenten hat es Montesquieu nicht gefehlt. In der Kaltblütigkeit, mit welcher er das Wesen des Absolutismus sezirt, liegt etwas von der Art Machiavelli's, der ja auch in seinem Buche „Der Fürst" scheinbar ohne ein Wort des Tadels das Gebahren der Tyrannen schildert. Aber man muss ebenso wie bei dem grossen Florentiner auch bei Montesquieu den Zeitverhältnissen Rücksicht tragen: eine direkte Verdammung des auf Frankreich lastenden Systems war im Jahre 1748 ohne Gefahr für Freiheit und Leben noch nicht möglich; die einzige Waffe war damals die scheinbar objektive Schilderung ohne ein Wort der Kritik, — aber die Leser, für welche Montesquieu schrieb, lasen das zwischen den Zeilen, was der Verfasser herausgelesen wissen wollte, und das Ende des 18. Jahrhunderts hat gezeigt, dass man seine Lehren wohl verstanden hatte. Aber der „Geist der Gesetze"

hat auch zahlreiche rühmenswerte positive Stellen. Ein ganzes Buch daraus (das 15.) ist der Bekämpfung der Sklaverei, also indirekt auch der Leibeigenschaft, gewidmet, die damals von hervorragenden Schriftstellern verteidigt, ja geradezu als göttliche Einrichtung gepriesen wurde. Ebenso hat Montesquieu lange vor Voltaire seine beredte Stimme gegen die Tortur als Hilfsmittel der Strafrechtspflege erhoben, und gegen die Inquisition sind die schärfsten Stellen des Buches gerichtet. Zwei erotische Schriften Montesquieu's „*Le temple de Gnide*“ und „*Arsace et Isménie*“ sind litterarisch wertlos; sie zeigen höchstens, dass im 18. Jahrhundert selbst bei den ernstesten Geistern eine gewisse Sittenlosigkeit zu dem gehörte, was die Zeit als guten Ton ansah. Auch im „*Esprit des lois*“ fehlt es keineswegs an Stellen, die recht befremdlich gegen den würdigen Charakter des Werkes abstechen.

24. Kapitel.

Diderot und die Encyklopädie.

Ohne grossen Lärm vor dem Publikum von ganz Europa, mit der stillen Tätigkeit eines rastlos arbeitenden Gelehrten, persönlich bescheiden und liebenswürdig, hat Diderot zur Revolution der Geister im 18. Jahrhundert kaum weniger beigetragen als Voltaire. Diderot's Bedeutung für die Anbahnung des grossen Umschwungs in der politischen wie religiösen Überzeugung seiner Zeitgenossen und der Männer der Revolution ist lange unterschätzt worden: die laute Stimme Voltaire's, seine äussere Stellung als eine Art von europäischem, nicht bloss französischem Schriftsteller, die frivolere Form seiner Schriften haben die Aufmerksamkeit auf ihn als den alleinigen Vertreter der neuen Zeit mehr als auf Diderot gelenkt. Erst neuerdings, durch die Gesamtausgabe seiner Werke (von Assézat) und durch eine ausgezeichnete Studie von Rosenkranz über ihn, ist Diderot wieder mehr in den Vordergrund getreten. Voltaire gilt zwar noch immer als einer der ersten Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, aber er wird weniger gelesen als Diderot. Aus der unabsehbaren Reihe der Bände von Voltaire's Werken lässt sich ein eigentliches litterarisches Kunstwerk kaum nennen, — dagegen hat Diderot zwei Schöpfungen hinterlassen, die seine Zugehörigkeit zur schönen Litteratur in höherem Maasse sichern als die Voltaire's: den „Neffen Rameau's“ und „Die Nonne“.

Denis Diderot's äusserer Lebensgang war weder so stürmisch wie der Rousseau's noch so glänzend wie der Voltaire's. 1713 in Langres (Champagne) geboren und von Jesuiten erzogen (wie Voltaire!), wollte er anfänglich selbst Jesuit werden. Bald aber änderte er seine Neigung und ging nach Paris, um die Rechte oder

Medizin zu studiren. Hier geriet er durch eine frühe Heirat in die Notwendigkeit, sich sein Brot selber zu verdienen, da seine Eltern ihm jede Unterstützung entzogen, und er begann seine litterarische Carrière mit Übersetzungen aus dem Englischen. Durch seine philosophischen Schriften, besonders aber durch die Herausgabe der „Encyklopädie", zu einer europäischen Berühmtheit gelangt, wurde er im Jahre 1774 von der Kaiserin Katharina II. von Russland in den liebenswürdigsten Formen an den Hof nach Petersburg gezogen, kehrte aber schon im Jahre 1775 wegen des russischen Klimas nach Paris zurück und starb daselbst im Jahre 1784.

Diderots Bedeutung für die französische Litteratur und die geistige Bewegung des 18. Jahrhunderts beruht in seinen philosophischen Schriften und in der Encyklopädie, — für die Weltlitteratur in seinem „*Neveu de Rameau*" und in der „*Religieuse*". — Als philosophischer Schriftsteller war er konsequenter und kühner als Voltaire. Dieser blieb zeitlebens ein gläubiger, man kann sagen ein fanatischer Deist; Diderot wurde früh ausgesprochener Atheist und ist als solcher gestorben. Während Voltaire, trotz aller Spottsucht, eine Art von moralischem Idealismus predigte, hat Diderot aus seiner materialistischen Weltanschauung nie ein Hehl gemacht. Voltaire hat es nie über einen ziemlich unschuldigen Skeptizismus hinausgebracht; Diderot schrieb, dass der Unglaube nur der erste Schritt zu philosophischem Denken wäre. Voltaire dichtet Oden und Episteln auf das höchste Wesen und huldigt in der Politik dem Grundsatz vom aufgeklärten Despotismus; Diderot äussert sich über die Deisten vom Schlage Voltaire's: „*On a tout gâté en laissant en place le „Grand Être*", — und schreibt die berüchtigten Verse von den Eingeweiden des letzten Priesters, mit denen man den letzten König erdrosseln müsse. Man hat von Voltaire's stehendem Briefschluss „*Écrasez l'Infâme*" so viel Aufhebens gemacht: was ist dieses etwas drastische Wort über den kirchlichen Fanatismus gegen Diderot's Ausdrücke!

Von allen Geistern des 18. Jahrhunderts, „die verneinen", ist Diderot der negativste. Nicht dass ihm die Erfassung der Wahrheit gleichgültig gewesen wäre, nur glaubte er an keine absolute Wahrheit und fand deshalb ein besonderes Wohlgefallen daran, alle Grundlagen des politischen, religiösen und moralischen Lebens,

die auf der Voraussetzung einer absoluten Wahrheit beruhen, in Frage zu stellen. In seinem Erkenntnistrieb war er eindringlicher als Voltaire. Mit unablässiger Dialektik bohrte er sich tiefer und tiefer in die Probleme des Daseins hinein und fand sich und die Leser nicht, wie Voltaire, mit einigen geistreichen Spässen ab. So kam es, dass er sich oft verleiten liess, mehr als die Wahrheit zu sagen, aus Furcht, für oberflächlich und gedankenfeige zu gelten.

Diderot's hervorragendste philosophische Werke sind in dieser Reihenfolge erschienen. 1745 veröffentlichte er eine mit zahlreichen Zusätzen versehene Bearbeitung einer Schrift von Shaftesbury unter dem Titel: „*Essai sur la Vérité et la Vertu*". Er zeigte sich darin nicht nur als überzeugten Deisten, sondern geradezu als gläubigen Katholiken, der gegen den Unglauben und den Atheismus die schärfste Sprache führte. — Schon seine nächste Schrift „*Pensées philosophiques*" (1748) bezeichnet seine Entwickelung zum religionslosen Deismus; sie wurde vom Pariser Parlament zum Scheiterhaufen verurteilt. Eine Art von Ergänzung zu diesem Werke bildet die Schrift „*De la suffisance de la religion naturelle*". — Schärfer wandte er sich gegen die Theologie in seinem parodistischen Werkchen „*Réception d'un philosophe*", worin ein Philosoph einen Theologen mit Aufgebot grossen Witzes und Scharfsinnes in die Enge treibt. — In dem „*Entretien d'un philosophe avec la Maréchale****", nahm Diderot gewisse Grundlehren des Darwinismus vorweg. Die dramatische Lebendigkeit, der überaus anmutige Plauderton dieser auch inhaltlich sehr bedeutenden Schrift haben schon etwas von dem einzigen Schwunge seines „*Neveu de Rameau*". — Vollständig gebrochen aber hat Diderot mit seiner Gottgläubigkeit erst in dem Werke „*Lettre sur les aveugles*" („à l'usage de ceux qui voient") (1749). Von dem Seelenzustande eines Blindgebornen ausgehend führt er den Beweis, dass die moralischen und religiösen Anschauungen durch die natürlichen Lebensbedingungen, wie also z. B. bei den Blinden, wesentlich beeinflusst werden, es also eine allgemeingiltige Moral und Religion nicht geben könne; dass namentlich für einen Blinden die Argumente für das Dasein Gottes aus der Schönheit und Weisheit der Natur nicht beweiskräftig seien. Für diese Schrift wurde er mit einer mehrmonatlichen Gefängnisstrafe in Vincennes bestraft. Es ist cha-

rakteristisch für Diderot's rastlosen Arbeitstrieb, dass er sich im Gefängnis künstlich Dinte und Feder zuzubereiten wusste und die unfreiwillige Musse zur Ausarbeitung einer Verteidigungsrede des Xenophon für Sokrates benutzte, die er auf den Seitenrändern eines zufällig mitgenommenen Exemplars von Milton niederschrieb.

Als Seitenstück zu dem „Brief über die Blinden" ist das „*Supplément au voyage de Bougainville*" zu betrachten, — eine Untersuchung über das Moralgefühl bei den Wilden der Südsee. — Die „*Lettres sur les sourds et muets*" (1751) enthalten Erörterungen über Fragen der Kunst, sind aber, nach Diderot'scher Art, reich an Abschweifungen über alle möglichen anderen Gegenstände. — Es folgten „*Pensées sur l'interprétation de la nature*" (1754), — „*Entretien entre Diderot et d'Alembert*", und die glänzend geschriebene, philosophisch reifste von allen seinen Arbeiten auf dem Gebiete der Moral und Metaphysik: „*Le rêve de d'Alembert*" (1770).

Die letzten Schriften erschienen neben den Bänden der „*Encyclopédie*", welche in ihrer Entstehung wie ihrer Vollendung mit Fug und Recht auf Diderot zurückzuführen ist. Dieses Riesenwerk bezeichnet für die geistige Entwickelung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Mittelpunkt, von dem die Ideen des Revolutionszeitalters ausgingen, einen Mauerbrecher gegen alles, was auf sittlichem und politischem Gebiete der persönlichen Freiheit entgegenstand. Im Jahre 1746 erhielt Diderot, der mit d'Alembert zusammen den Plan ausgearbeitet hatte, das königliche Privilegium zu dem „Wörterbuch des gesamten menschlichen Wissens", welches unter dem Titel „*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*" im Jahre 1751 zu erscheinen begann*). D'Alembert schrieb die Vorrede und bearbeitete die Artikel aus dem Gebiet der Mathematik, Diderot war die Seele des Ganzen, überwachte die Korrekturen, die Herstellung der mehr als 1000 Kupfertafeln und schrieb die zahlreichen Artikel über „arts et métiers". Er liess sich's nicht verdriessen, selbst in die Werkstätten der Hand-

*) Die erste Idee zu der Encyklopädie fasste Diderot durch die Übersetzung von Chambers' englischer „Encyclopaedia"; das Ungenügende des Sachlichen und die Trockenheit der Darstellung reizten ihn zu dem Versuch, etwas Besseres an die Stelle zu setzen.

werker zu gehen und sich mit den Maschinen und dergl. vertraut zu machen, um aus eigener Kenntnis heraus zu schreiben. Die Mitarbeiter drängten sich aus allen Kreisen der Gelehrtenwelt herbei zur Teilnahme an dem gewaltigen Werke; Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Marmontel lieferten Beiträge, — selbst gelehrte Jesuiten boten anfangs ihre Dienste an, wurden aber höflich zurückgewiesen. Der Hof stellte sich anfänglich nicht gerade unfreundlch zu der Encyklopädie, die Pompadour begünstigte sie sogar offen, bis die wachsende Aufregung in allen Kreisen des alten Systems und die Verfolgungen seitens der Sorbonne und des Parlaments den Hof einschüchterten. Im Jahre 1759 erfolgte ein Verbot des Weitererscheinens der Encyklopädie, erst seit 1765 durfte sie, aber scheinbar vom Ausland datirt, fortgesetzt werden. Der letzte Band erschien 1771, die Supplementbände 1777. Das ganze Werk umfasst 35 Foliobände.

Der Geist der Encyklopädie ist zugleich der des 18. Jahrhunderts: Aufklärung, Bekämpfung der Vorurteile und des Aberglaubens in Wissenschaft, Religion und Politik. In dem sachlichen Material ist die Encyklopädie heute natürlich längst überholt und gänzlich unbrauchbar geworden; ihr Verdienst besteht nur in der Wirkung auf die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, — aber als Glied der grossen Entwickelungskette, welche das 18. mit dem 19. Jahrhundert verbindet, ist sie eines der wichtigsten Dokumente für die Geschichte der modernen Kultur. Das Bestreben, alles und jedes rationalistisch zu erklären, führte naturgemäss vielfach zur seichten Aufklärerei und zur Vertuschung von Schwierigkeiten; auch sind bei der Verschiedenartigkeit der Begabung der Mitarbeiter zahlreiche schwache, ja törichte Artikel mit untergelaufen; indessen der Geist, von dem das ganze Werk getragen wurde, ist durchweg fühlbar: überall begegnet man Diderot und seiner philosophischen Auffassung. Die Artikel über Religion sind übrigens nicht alle in atheistischem Sinne abgefasst, — im Gegenteil vertreten viele die theologische Überlieferung. Auch die politischen Stücke sind nicht übermässig revolutionär und gehen nicht wesentlich über Montesquieu's Standpunkt hinaus; dafür sind aber die Artikel über Moral und Kirchenwesen von schneidiger Schärfe.

Die Encyklopädie hat ein ganzes Heer feindseliger Federn

in Bewegung gesetzt. Nicht immer aus Ueberzeugung, sondern vielfach aus niedrigsten Beweggründen — Hofpensionen, Stellenjägerei, persönlicher Rache — schrieben Pfaffen und Laien Broschüren und ganze Bücher gegen das Werk. Das Ärgste hat neben dem aus Voltaire's Streitschriften bekannten Fréron ein gewisser Chaumeix geleistet, der 8 dicke Bände schrieb gegen die „Irrlehren der Encyklopädisten".

Diderot wurde durch die überwältigende Redaktionsarbeit während der 20 besten Jahre seines Lebens so in Anspruch genommen, dass er leider nicht die nötige Sammlung zu einem andern grossen Werke fand. Er hat diesen Druck der zum Teil mechanischen Arbeit bitter empfunden: seine während und selbst die nach der Vollendung der Encyklopädie entstandenen Schriften sind sämtlich in hastiger Überstürzung entstanden; sie tragen zwar gerade deswegen den Stempel der frischen Unmittelbarkeit, der alle Werke Diderot's charakterisirt, aber es fehlt ihnen entweder an der abgerundeten Komposition oder an der letzten Feile des Ausdrucks. Viele seiner besten Arbeiten lesen sich ungefähr wie gute Feuilletons.

Von Diderot's ferneren Schriften sind zuvörderst die Erzählungen zu nennen. Im Genre Crébillons, des Meisters der galanten Zote, schrieb er, aus Geldnot, seine berüchtigten „*Bijoux indiscrets*". Sie sind von abstossender Gemeinheit, auch stilistisch kaum Diderot's würdig. Allenfalls lässt sich diese Verirrung entschuldigen durch die Vorliebe des damaligen Publikums für solche Lektüre: man vergesse nie, dass Diderot unter dem verworfensten Regiment schrieb, welches Frankreich je erduldet, dem Ludwigs XV. — Die Erzählung „*Jacques le Fataliste*" ist ein Gegenstück zu dem „*Candide*" Voltaire's, ohne dessen Anmut und Witz. — Dagegen verdient der Briefroman „*La Religieuse*" (erst nach Diderot's Tode veröffentlicht) als einer der besten Romane des 18. Jahrhunderts entschiedene Beachtung. Schon die Einkleidung der Geschichte ist sehr originell. Der Marquis von Croismare, ein gemeinschaftlicher Freund Diderot's, Grimm's*) und

*) Melchior Grimm (1723—1807), ein völlig Franzose gewordener Deutscher, Verfasser der 16bändigen „*Correspondance*", eines der wichtigsten Quellenwerke zur Kunde des 18. Jahrhunderts.

der philosophirenden Gesellschaft, die sich bei dem deutschen Baron von Holbach regelmässig versammelte, war von einer Nonne angegangen worden, ihr zum Widerruf ihres Klostergelübdes behilflich zu sein; in edler Teilnahme hatte er alles versucht, was in seinen Kräften stand, aber seinen Schützling schliesslich aus den Augen verloren. Diderot erfand, um den in ländlicher Zurückgezogenheit lebenden Marquis wieder nach Paris zu locken, eine Korrespondenz jener Nonne an Herrn von Croismare, worin sie diesen aufs neue um seinen Schutz anfleht, — und aus dieser glänzend gelungenen Mystifikation entstand der Roman „*La Religieuse*“. An Wahrhaftigkeit der Seelenschilderung übertrifft er die ganze Romanlitteratur des 18. Jahrhunderts und bildet den Vorläufer zu der realistischen Richtung des modernen Romans. Abgesehen von einer längeren Episode, in welcher die grauenhafte physiologische Verirrung einer Äbtissin mit erschreckender Naturtreue erzählt wird, lässt sich vom moralischen Standpunkt nichts gegen diesen Roman sagen. Im Gegentheil, bei aller Glut der Sprache hat Diderot, gemäss dem Rahmen des Buches: den Briefen eines jungen keuschen Mädchens, — eine grosse Mässigung beobachtet, die gegen die Romanlitteratur des 18. Jahrhunderts, aber auch gegen die Sprache in Diderot's andern erzählenden Werken vorteilhaft absticht. Jene Episode macht das Buch leider zur Lektüre für weitere Kreise ungeeignet. Der Roman ist unvollendet geblieben, da die Wirklichkeit — die Rückkehr des Marquis de Croismare nach Paris und seine Entdeckung der Mystifikation — dem Briefwechsel ein Ende machte.

„*Le Neveu de Rameau*“ wurde in Deutschland durch Göthes Übersetzung (1804) früher bekannt als in Frankreich. Göthe hatte das Originalmanuskript vor Augen, welches erst nach 19 Jahren zu der französischen Ausgabe benutzt wurde. Im Stil steht diese bekannteste Schöpfung Diderot's höher als alles, was er sonst geschrieben. Eine kecke, ganz und gar dem Leben entnommene Sprache, dazu ein wahres Bacchanal von Geist und Witz, eine Schärfe der Charakterzeichnung, wie sie kaum ein anderes Werk des 18. Jahrhunderts aufweist, machen „*Le Neveu de Rameau*“ zu einem klassischen Buche. Man wird beinah schwindlig bei der Lektüre dieser sich

hastenden und drängenden Einfälle. Ein geistvoller Kritiker des 18. Jahrhunderts sagte vom Inhalte dieses Buches: „betrunken gewordene Ideen, die hinter einander her laufen.“ Der „Neffe des Rameau“ ist eine ähnliche echtgallische Figur wie der Panurg Rabelais’, er hat manche Züge mit Beaumarchais’ Figaro gemein und gehört zu derselben zweideutigen Familie wie Victor Hugo’s Don César de Bazan im „*Ruy Blas*“. Angesichts des „*Neveu de Rameau*“ begreift man nicht recht, warum Sainte-Beuve in Diderot „*La tête la plus allemande*“ hat erblicken wollen; aber auch seine philosophischen Schriften sind in Auffassung wie Darstellung so undeutsch, so echtgallisch wie nur möglich.

Diderot soll den „*Neveu de Rameau*“ schon 1760 verfasst haben, ohne sich die Mühe der Veröffentlichung zu geben.

Unter seinen kleineren Erzählungen finden sich gleichfalls sehr gelungene Stücke, so namentlich die rührende Geschichte „*Les deux amis de Bourbonne*“ und die „*Histoire de M^lle^ de La Chaux et du docteur Gardeil*“.

Von grossem Interesse sind ferner noch heute die kritischen Aufsätze Diderot’s. Als Kritiker ist er von einem hinreissenden Enthusiasmus im Lobe, aber auch von vernichtender Schärfe in der Zurückweisung des Wertlosen. Er geht stets von grossen allgemeinen Gesichtspunkten aus, zu denen ihm die gerade vorliegenden Schriften oder Kunstgegenstände nur die äusserliche Veranlassung geben. Seine Abschweifungen sind gerade das Wertvollste dieser kritischen Arbeiten. In einer derselben findet sich das schöne Wort über die Frauen:

> „Quand on veut écrire sur les femmes, il faut tremper sa plume dans l’arc-en-ciel, et secouer sur sa ligne la poussière des ailes du papillon.“

Diderot war der Erste, der über die regelmässigen Gemäldeausstellungen in Paris kritische Studien geschrieben. Seine „*Salons*“ lesen sich, nachdem die Bilder bis auf wenige längst verschollen, noch jetzt mit dem höchsten Genuss. Aus allen spricht die begeisterte Freude am Schönen, dieselbe künstlerische Sinnlichkeit, die auch in seinen Erzählungen bemerklich ist. Während er Lessing in der Schärfe der kritischen Methode fast gleich kommt, übertrifft er ihn durch den Schwung und die Wärme, die er selbst

in die flüchtigsten Arbeiten aus dem Bereich der litterarischen und der Kunst-Kritik zu legen weiss. — Von seinen bedeutenderen Schriften dieser Art nennen wir besonders „*Réflexions sur les femmes*“, — „*Regrets sur ma vieille robe de chambre*“ und „*L'Éloge de Richardson*“. Der Engländer Richardson war Diderot's Lieblingsschriftsteller; er fühlte mit dessen Sentimentalität einige Verwandtschaft in seiner Stimmung, denn der schriftstellerisch zur Schau getragene Materialismus und Naturalismus hat ihn nie gehindert, in seinen litterarischen Neigungen wie in seinem Privatleben sich der weichsten Gefühlsschwelgerei hinzugeben. Dessen ist auch Zeuge die Korrespondenz, die Diderot mit der M[lle] Voland, einer Herzensfreundin, 20 Jahre lang geführt hat. Die Macht der Sprache, die Glut der Empfindung und die geistreiche Art, mit welcher ernste Gegenstände in diesen Liebesbriefen behandelt werden, machen sie noch heute zu einer anregenden Lektüre. Sie gehören gleichzeitig zu den wertvollsten Urkunden des Gesellschaftslebens im 18. Jahrhundert.

Diderot's Dramen: „*Le fils naturel*“ (1757) und „*Le père de famille*“ (1758) gehören zu seinen schwächsten Arbeiten. Während sie einerseits mit dem klassischen Zopf brachen, verfielen sie auf der anderen Seite in eine weinerliche Rührseligkeit, die selbst dem damals sehr sentimentalen Publikum zu stark war. Die Stücke blieben ohne jeden anderen Erfolg, als dass sie in Deutschland den Anstoss zu dem weinerlichen Familiendrama gaben, welches durch Iffland und Kotzebue gepflegt wurde. Bemerkenswert ist höchstens in Diderot's Stücken der Realismus in der treuen Schilderung des bürgerlichen Lebens.

Diderot's Persönlichkeit, die menschliche wie die litterarische ist die sympathischste unter den drei grossen Schriftstellern des Zeitalters der Encyklopädie. Sein Privatleben weist keinen der Makel auf, die Voltaire und Rousseau anhaften. Es ist sehr beachtenswert, dass gerade Diderot, der jede metaphysische Grundlage der Moral leugnete und diese allein abhängig machte von individuellen Einflüssen aller Art, in der praktischen Lebensführung verhältnismässig rein dasteht. Über seine bis zur Selbstverleugnung gehende Opferwilligkeit für Freunde war nur eine Stimme bei seinen Zeitgenossen. Er war allezeit bereit, mit seiner flinken Feder zu helfen, wo es gewünscht wurde. So hat er Grimm viel-

fach bei dessen Korrespondenz — die an deutsche Fürstinnen gerichtet war — unterstützt; die Werke von Helvétius und Holbach verdanken seiner Mitarbeiterschaft manche glänzende Stellen. — Das stärkste Stück, welches von seiner litterarischen Hilfsbereitschaft berichtet wird, ist, dass er selber für einen armen Schriftsteller die Widmung zu einer Schmähschrift gegen ihn, jüngeren Diderot, an einen Herzog von Orléans schrieb, dessen herzlichen Abscheu gegen ihn er kannte, und dadurch seinem Schützling ein ansehnliches Geldgeschenk seitens des Herzogs verschaffte! „*Il restera bon et bête comme Dieu l'a fait*", sagte er in einer launigen Selbstbeschreibung von sich. — Bei der Sektion seiner Leiche fand man das Herz fast doppelt so gross wie ein normales.

* * *

Wir knüpfen hieran einige Notizen über die bedeutendsten anderen Schriftsteller, die sich als „Encyklopädisten" bezeichnen lassen.

Jean le Rond d'Alembert (1717—1783) hat neben Diderot am längsten an der Encyklopädie mitgearbeitet, sich aber, weniger mutig und ausdauernd als sein Freund, wegen der fortgesetzten Verfolgungen vor der Beendigung davon zurückgezogen. Seine Vorrede zur Encyklopädie — „*Discours préliminaire de l'Encyclopédie*" (1751) — war für die damalige Zeit von epochemachender Bedeutung: sie ist ein schwungvoller Hymnus auf den Fortschritt des menschlichen Geistes. Eine Einladung Friedrichs des Grossen, die Präsidentschaft der Berliner Akademie zu übernehmen, lehnte er ab, desgleichen auch eine glänzende Stellung am Hofe der Kaiserin Katharina; d'Alembert war von seinen schriftstellerischen Zeitgenossen der unabhängigste und anspruchsloseste. — Von seinen übrigen Werken seien erwähnt „*Essai sur la société des gens de lettres avec les grands*", und besonders sein interessanter Briefwechsel mit Voltaire und Friedrich den Grossen.

Claude-Adrien Helvétius (1715—1771) hat in seinen beiden Hauptwerken „*De l'Esprit*" (1758) und „*De l'homme*" (erst 1772 erschienen) den Materialismus Diderot's in ein System gebracht und im Zusammenhang gelehrt. In „*De l'Esprit*" führt er alle menschlichen Handlungen auf die Leidenschaft als die alleinige Triebfeder zurück. Hieraus folgert er die völlige Gleichheit aller

Menschen, die nur durch die Zufälle der Geburt und die verschiedene Erziehung durchbrochen werde. — Man sieht, dass viel neues in diesem ungemein berühmt gewordenen Buche nicht gelehrt wurde und dass Madame Du Deffand in mehr als einem Sinne Recht hatte mit ihrem Urteil: „*C'est un homme qui a dit le secret de tout le monde*". — In dem zweiten Werke „*De l'homme*" predigt er den nackten Egoismus.

Der Baron Holbach (1723—1789), aus der Pfalz gebürtig, kann als der gesellschaftliche Mittelpunkt der Encyklopädisten gelten. Im Freundeskreise hiess er der „Maître d'hôtel de la philosophie". Wöchentlich zweimal versammelte sich in seinem Hause alles, was in Paris damals „philosophirte" und für die „Aufklärung" wirkte. Ausser zahlreichen Artikeln für die Encyklopädie hat er durch sein Werk „*Système de la nature*" (1770) sich einen bleibenden Ruf erworben. Dieses Buch, unter fremdem Namen zuerst erschienen, ist das Stärkste, was der Atheismus des 18. Jahrhunderts hervorgebracht. Die Lehren desselben werden mit grossem Ernst, zuweilen mit Begeisterung darin vorgetragen; es ist weit entfernt von der Spötterei Voltaire's, aber auch von der Grazie der Diderot'schen Darstellung. Übrigens rühren die wenigen schwungvollen Stellen nachgewiesenermaassen von Diderot her. Für den modernen Leser hat das Buch wegen seiner Trivialität und Langweile keinerlei Interesse, — für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts war es eine Art von Offenbarung. Voltaire, der sich in seinem Gottesglauben dadurch gestört sah, hat in seinem „*Dictionnaire philosophique*" eine beredte Widerlegung des Holbach'schen Atheismus versucht.

La Mettrie (1709—1751), ein Arzt, überbot die materialistischen Lehren Holbach's und Helvétius' durch seine plumpwitzigen Schriften „*L'Homme-machine*" und „*L'Homme-plante*", in denen die naturalistische Erklärung der Welt und die ausschliessliche Berechtigung des Sinnengenusses mit ebenso grosser Oberflächlichkeit wie Schamlosigkeit verfochten wird. Wer sich davon überzeugen will, wie schnell man in dem „philosophischen Jahrhundert" mit den schwierigsten Problemen der Physiologie und Psychologie fertig wurde, ohne irgendwie in den Kern der Dinge einzudringen, findet in La Mettrie's Werken das passendste Mate-

rial. Dass Friedrich der Grosse diesen seichten Apostel der Sinnlichkeit in die Akademie nach Berlin berufen und nach dessen Tode eine Lobrede auf ihn verfasst hat, gehört zu den beklagenswertesten Äusserungen seines geistigen Franzosentums.

Buffon (1707—1788) hat mit der Encyklopädie nur in vorübergehender Verbindung gestanden, — d' Alembert fand wenig Gefallen an dem feierlichen Stil, in welchem der grosse Naturforscher über wissenschaftliche Dinge schrieb. Für Frankreich gilt er, abgesehen von seiner Bedeutung als Zoologe, die von Fachmännern nicht sehr hoch gestellt wird, für einen Meister der Prosa im 18. Jahrhundert. Sein Stil hat etwas Majestätisches, gleichviel ob er über den Elephanten oder über die Maus schreibt; seine „*Histoire naturelle*“ (in 44 Bänden) liest sich beinahe wie eine Sammlung von Predigten. — Auch er teilte die materialistische Weltauffassung Diderot's und der Encyklopädisten, wenn er gleich in seinen Schriften sich dem gewöhnlichen Sprachgebrauch insofern fügte, als er von „*Créateur*“, „*Création*“ u. s. w. redete.

Der Abbé Raynal (1713—1796) hat durch seine Geschichte der Handelsniederlassungen in Indien, welcher zahlreiche Abhandlungen über allgemeine Fragen der Politik und der Philosophie angehängt waren, auf die „encyklopädistische“ Aufklärungsbewegung nicht unwesentlich eingewirkt. — Auch in Raynal's Hauptwerk finden sich mehrere Abschnitte, die von Diderot herrühren.

Condorcet (1743—1794), als Opfer der Schreckensherrschaft durch Selbstmord gestorben, hat in seinem Versteck vor den Verfolgungen, denen er als Girondist ausgesetzt war, sein bedeutendstes Werk geschrieben: „*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'Epsrit humain*“. Es hat, gleich d'Alembert's Vorrede zur Encyklopädie, den Entwickelungsgang des menschlichen Geistes und dessen steten Fortschritt zum Gegenstande und huldigt einem noch feurigeren Optimismus als d'Alemberts Schrift. — Von seinen anderen Arbeiten sei eine gute „*Vie de Voltaire*“ rühmend erwähnt.

Maupertuis (1689—1759), hervorragender Mathematiker, aber schwacher Philosoph, ist heute höchstens noch durch die Spottschriften Voltaire's bekannt. Er war Präsident der Berliner Akademie.

Condillac (1715—1780), ein Schüler des englischen Philosophen Locke, kann durch seine drei Hauptwerke „*Essai sur*

l'origine des connaissances humaines" (1746), — „*Traité des systèmes*" (1749) und „*Traité des sensations*" (1754) als die Seele der materialistischen Philosophie des 18. Jahrhunderts gelten. Seine Schriften haben nichts Aggressives in der Form, sie sind ruhige, theoretische Auseinandersetzungen. Wesentlich Neues hat er nicht ausgesprochen, er folgte dem Gedankengange, den der Engländer Locke in seinem Werke „Versuch über den menschlichen Verstand" (1690) eingeschlagen: dem Nachweis, dass der Mensch nicht mit angeborenen Ideen zu Welt komme, sondern seine geistigen Fähigkeiten ausschliesslich den Sinneseindrücken verdanke. Speziell gegen Cartesius, dessen Lehre von den angeborenen Ideen er bestritt, und gegen Leibnitzens Monadentheorie hat Condillac in seinen Schriften einen hartnäckigen Kampf geführt. — Sein Werk, „*Étude de l'histoire*" hat manches mit Montesquieu's „*Esprit des lois*" gemein: gleich diesem greift er den Despotismus an und kommt schliesslich zu dem Satze: „*Les princes sont les administrateurs et non pas les maîtres des nations.*"

Condillac's Schüler Cabanis (1757—1808) setzte in seinem Hauptwerk „*Rapports du physique et du moral de l'homme*" (1802) die materialistische Erklärungsweise der menschlichen Natur fort, überbot sie aber noch durch die Strenge, mit welcher er jede metaphysische Einwirkung ausschloss. „*Les nerfs — voilà tout l'homme!*" — also nicht allzu verschieden von La Mettrie's Anschauung.

Volney (1758—1820), mit seinem wahren Namen de Chassebœuf, hat in dem Werke „*La loi naturelle*" die Diderot'schen Ansichten über die Begründung der menschlichen Moral verteidigt. — In seinem Hauptwerk „*Les Ruines*" *(ou Méditations sur les révolutions des empires)* trug er, gleich La Mettrie, wenn auch mit grösserer Mässigung, die Lehre vom Egoismus als der Vorbedingung aller menschlichen Bestrebungen vor.

Ausserhalb des Bannkreises der Encyklopädie stehend, aber als Vorläufer derselben zu betrachten sind: Vauvenargues und der Abbé de St. Pierre.

Der Marquis du Vauvenargues (1715—1747) gehört zu den wenigen ganz innigen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts. Ohne besondere Originalität der Gedanken fesselt er durch die über-

zeugende Wärme seiner einschmeichelnden Sprache. Durch Krankheit an grösserer Tätigkeit gehindert, hat er kaum mehr als einen Band hinterlassen: die „*Introduction à la connaissance de l'esprit humain*“ (1746), welchem einige „*Maximes*“ und „*Reflexions*“ angehängt sind. Er steht darin etwa in der Mitte zwischen den Materialisten der Gesellschaft, welche sich um die „Encyklopädie“ sammelte, und der Richtung Rousseau's. Einige seiner Ausprüche haben sich sprichwörtlich bis heute erhalten: so namentlich der schöne Satz „*Les grandes pensées viennent du cœur*“, „*La clarté est labonne foi des philosophes*“ und „*On ne peut être dupe d'aucune vertu*“.

Der Abbé de St. Pierre (1658—1743) ist der Utopist des 18. Jahrhunderts. Mit seinem hochfliegenden Idealismus ist er als ein Vorläufer Rousseau's anzusehen. Dabei von einer mannhaften Kühnheit, die im Zeitalter Ludwigs XV. naturgemäss Anstoss erregen musste. Seine beiden Hauptwerke sind „*Projet de paix perpétuelle*“ (1713) und „*Discours sur la Polysynodie*“ (1718). Das letzere enthielt die vernichtende Kritik des eben verflossenen Regiments Ludwigs XIV. und Vorschläge zu einer liberaleren Staatsverfassung. Er wurde wegen dieser Schrift aus der Akademie ausgestossen. Unablässig war er in den letzten Lebensjahren bis zu seinem Tode mit der schriftstellerischen Verbreitung von Reformideen beschäftigt; Zug um Zug folgten Denkschriften gegen die Duelle, über eine verständigere Steuerverteilung, über das Bettelunwesen, über die zunehmende Zahl der Prozesse, über Erziehungsreformen. Seine letzte Arbeit war ein Vorschlag zu einem vernünftigen Orthographiesystem in Europa.

Erwähnung verdient noch „*Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce*“ von J. J. Barthélemy (1716—1795), eine anschauliche Schilderung des öffentlichen und privaten Lebens im alten Griechenland. Das Buch ist als der erste gelungene Versuch des kulturhistorischen Romans zu betrachten, der mit Zuhilfenahme eines interessanten Erzählungsrahmens den Leser zugleich unterhalten und belehren will. Es hatte ebenso viel Erfolg wie moderne Arbeiten ähnlicher Art voll populärer Gelehrsamkeit aber ohne Poesie.

25. Kapitel.

Jean-Jacques Rousseau
(1712—1778).

Ohne Rousseau verdiente das ganze 18. Jahrhundert bis zur Revolution mit Recht den Titel des Jahrhunderts des Atheismus und Materialismus, — er vertrat am energischsten die ideale Weltauffassung, welche an ein geistiges Prinzip als Mittelpunkt und an ein Jenseits für die menschliche Seele glaubt.

Bei keinem der grossen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts finden wir so viel Erhabenes, Poetisches, Förderndes mit Grundfalschem und Verderblichem gemischt, wie bei Rousseau. Niemand hat so viel wie er zu der Befreiung des menschlichen Geistes von den Fesseln des Despotismus beigetragen, — Niemand aber gleichzeitig mehr als Rousseau an der Verkümmerung des freiheitlichen Grundgedankens der Revolution mitverschuldet. Viel von dem enthusiastischen Schwunge derselben, welcher die Proklamirung der Menschenrechte und die glorreiche Nacht des 4. August herbeiführte, ist Rousseau zu gute zu rechnen, — dafür aber trägt seine Lehre von der Unfehlbarkeit der jeweiligen Staatsgewalt die Hauptschuld an den Greueltaten der Schreckenszeit unter dem Konvent.

Den bewegten Verlauf seines Lebens hat Rousseau selbst in den *„Confessions“* mit vollendeter Meisterschaft der Darstellung und des Stils geschildert. Wenige Daten mögen an dieser Stelle

genügen; für die genaue Kenntnis seines Lebens verweisen wir auf die „Bekenntnisse“ selber und auf das Werk von Brockerhoff: „Leben und Werke Rousseau's“, 3 Bände.

In Genf am 28. Juni 1712 geboren, als Sohn eines protestantischen Uhrmachers, entlief er im Jahre 1728 dem Vaterhause, wurde von einer Frau von Warens in Les Charmettes (Savoyen) liebevoll aufgenommen und von ihr behufs seiner Bekehrung zum Katholizismus nach Turin geschickt. Seitdem führte er eine Art von Vagabundenleben, bis er in die Dienste eines Grafen Gouvon als dessen Page trat. Aber auch in dieser Stellung litt es ihn nicht lange, er kehrte zu Madame de Warens zurück, mit der er in Annecy ein in den *„Confessions“* nachzulesendes Liebesidyll verlebte, dessen Einzelheiten mehr Unmoral gemeinster Art als Poesie enthalten. Im Jahre 1741 kam Rousseau nach Paris, wo er mit Diderot und dessen litterarischem Kreise bekannt wurde. Durch die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen um Einführung einer neuen, von ihm erfundenen Notenschrift entmutigt, verliess er Paris wieder, um in die Dienste des französischen Gesandten in Venedig als dessen Sekretär zu treten, kehrte aber mittellos und verzweifelt nach zwei Jahren nach Paris zurück. Aus dieser Zeit datirt sein halbeheliches Verhältnis zu der Gasthausmagd Therese Levasseur; seine vier Kinder schickte er ins Findelhaus.

Erst das Jahr 1750, also das 38. seines Lebens, war für Rousseau der Beginn seiner litterarischen Tätigkeit. Seine Preisschrift zur Beantwortung einer von der Akademie in Dijon gestellten Frage wurde gekrönt, und von da ab galt Rousseau in den „philosophischen“ Kreisen von Paris als gleichberechtigt, so sehr auch seine Auffassung von der herrschenden abwich. — Über die Reihenfolge der Hauptwerke Rousseau's teilen wir weiter unten das Nähere mit, — zur Vervollständigung der Übersicht über sein Leben mögen folgende kurze Angaben dienen. Im Jahre 1762 musste er in Folge der Veröffentlichung des *„Emile“* aus Frankreich fliehen; nach einander aus Genf, Bern und anderen Orten der Schweiz ausgewiesen, ging er 1766 nach England auf Einladung des Philosophen Hume. Anwandlungen von Verfolgungswahn vertrieben ihn schon nach kurzer Zeit wieder aus England, wo er

mit grösster Herzlichkeit aufgenommen worden; er ging abermals nach Paris, wo er unbehelligt gelassen wurde, fristete sein Leben mit Notenabschreiben und endete es im Jahre 1778, wie man geneigt ist anzunehmen durch Selbstmord, in Ermenonville bei Paris, wohin er einer Einladung des Marquis de Girardin gefolgt war. — Im Jahre 1794 beschloss der Konvent die Überführung seiner Gebeine nach dem Pantheon, woraus sie durch eine leichenschänderische Freveltat unter der Restauration heimlich entfernt und vernichtet wurden.

Der Grundzug in Rousseau's Charakter ist ein schrankenloser Individualismus, der zur Verkennung der einfachsten menschlichen Pflichten führt. Das Recht des Individuums, zu tun und zu lassen was ihm gut dünkt, hat Rousseau durch sein Leben praktisch, durch die „*Confessions*" schriftstellerisch bekräftigt. Er findet für alles Entschuldigungen, selbst für den dunkelsten Flecken seines Privatlebens: die leichten Herzens unternommene Überantwortung seiner Kinder an das Findelhaus. Seine eigenen Worte hierüber lauten in ihrer schamlosen Offenheit, er habe sich „*gaillardement et sans scrupules*" zu dieser Unmenschlichkeit entschlossen! Erst hinterher betäubt er sein Gewissen durch die Ausrede, er hätte sie doch nicht erziehen können, und ihre Mutter noch weniger! Zur Ehre Rousseau's sei hervorgehoben, dass die Reue über seine Herzlosigkeit ihn später aufs heftigste ergriffen und seine letzten Lebensjahre mit düsterer Schwermut erfüllt hat. — Und merkwürdig genug: derselbe Mann, der für seine eigenen Handlungen kein höheres Sittengesetz als die Wilkür des Individuums anerkannte, der von sich schrieb: „*J'aime à ne suivre en toute chose que le caprice du moment*", — er war in seinen Schriften der unerbittliche Tyrann der Pflichten. Von Werk zu Werk lässt sich bei Rousseau die wachsende Neigung zur Vergewaltigung des Individuums zu Gunsten eines sogenannten „Allgemeinwohls" nachweisen. Er, der zweimal sein Religionsbekenntnis ohne alles Bedenken gewechselt, lehrte im „*Contrat social*" die obligatorische Staatsreligion, der sich zu entziehen ein todeswürdiges Verbrechen wäre!

Dieser Zwiespalt zwischen ungezügelter Individualität und tyrannischer Gleichmacherei zieht sich durch Rousseau's sämtliche

philosophische Schriften. Sein Gefühlsleben und seine Gedankenwelt bekämpfen einander, und dieser Kampf findet, wie bei allen solchen Naturen, seinen Ausdruck in paradoxen Behauptungen, die auf die Länge sich ihm selber als unhaltbar erweisen.

Rousseau's erste Schrift entstand im Jahre 1750. Eine kleine Provinzakademie, die von Dijon, hatte 1749 die eigentümliche Frage gestellt: „*Le progrès des sciences et des arts a-t-il contribué à corrompre ou à épurer les mœurs?*" Wenn man bedenkt, dass dies um dieselbe Zeit geschah, in welcher die Encyklopädisten sich anschickten, dem Publikum das Evangelium der Aufklärung zu predigen, und dass für die ganze gebildete Welt des 18. Jahrhunderts der wohltätige Einfluss der Beschäftigung mit Wissenschaften und Künsten auf den Charakter über allem Zweifel erhaben war, so muss die von allem Herkömmlichen abweichende Art der Beantwortung in Rousseau's „*Discours sur les sciences et les arts*" wundernehmen. Er erklärte darin rundweg, mit grosser Schärfe der Sprache und einem reichlichen Aufgebot von Paradoxie, der herrschenden Ansicht den Krieg, behauptete, dass die Wissenschaften und Künste die natürliche Einfachheit und Güte des Menschengeschlechts vernichtet hätten, dass der unwissende Naturzustand das bei weitem Vorzuziehende wäre, — kurz er stellte sich in den schroffsten Gegensatz zu allen Voraussetzungen der Philosophie des 18. Jahrhunderts. So enthielt schon seine erste Schrift die radikale Auflehnung gegen die herrschende Überlieferung, welche ihn bis an sein Ende charakterisirt. — Rousseau erhielt den Preis für seine Beantwortung und wurde mit einem Schlage in der litterarischen Welt berühmt.

Rousseau's Tätigkeit als Operndichter und musikalischer Schriftsteller sei der chronologischen Folge wegen hier kurz berührt: im Jahre 1752 wurde seine nach damaligem Geschmack sehr anmutige Oper „*Le devin du village*" — nach italienischen Vorbildern gearbeitet — unter ausserordentlichem Beifall am Hofe Ludwigs XV. aufgeführt und lenkte die wohlwollende Aufmerksamkeit auch der nicht philosophirenden Kreise auf dieses vielseitige Talent. Es entsprach aber durchaus Rousseau's Hange zur erbitterten Opposition und Selbstschädigung, dass er mitten in die Freude über

das neuentdeckte Musikgenie seine Schrift schleuderte: „*Lettre sur la musique française*“ (1752), die sich aufs herbste über die bisherigen Leistungen der französischen Musik und über die Eignung der französischen Sprache zur Musik überhaupt aussprach. Auch in dem später erschienenen „*Dictionnaire de musique*“ kommt die französische Musik des 18. Jahrhunderts schlecht weg. — Mit Rousseau's Erfolgen auf der Opernbühne war es nach solchen Angriffen auf den Geschmack der Hofgesellschaft natürlich für immer vorbei.

Seine nächste Arbeit auf philosophischem Gebiete war der „*Discours sur l'économie politique*“ (1753).*) Schon hierin finden sich die meisten der verhängnisvollen Grundsätze gesetzgeberischer Tyrannei und staatlicher Omnipotenz, die er im „*Contrat social*“ in ein zusammenhängendes System gebracht hat. Ausgehend von dem Sophisma: „Das Gesetz ist immer gerecht“ kommt er naturgemäss zu der Lehre von der Allmacht des Staates und der Nichtigkeit des Individuums. Dass der Staat der Bürger wegen da ist, nicht umgekehrt, und dass er die Summe der verschiedenen Individualitäten darstellt, übersieht er. Demzufolge billigt er die Einmischung des Gesetzgebers in alles und jedes, auch in solche Dinge, welche mit dem Staatsleben nicht das Mindeste zu schaffen haben: z. B. in die Kleidung und die Nahrung der Bürger. Daneben regen sich schon in dieser Schrift die ersten Keime der politischen und ökonomischen Gleichmacherei: alle Standes- und Vermögensunterschiede sollen aufhören, Reichtum und Armut sollen gleichmässig verschwinden. Interessant ist die Feindseligkeit gegen die grossen Städte bei diesem ersten Staatssozialisten. — Von dem Gesetzgeber und dem, was er „Staat“ nennt, hat Rousseau die übertriebensten Begriffe; dass der Gesetzgeber kein Gott, sondern ein irrender, sterblicher Mensch sei und der „Staat“ eben auch nur von Menschen geleitet werde, kommt ihm kaum je in den Sinn.

Eine erneute Preisausschreibung der Akademie von Dijon im Jahre 1753 über die Frage; „Welches ist der Ursprung der

*) Für die Encyklopädie geschrieben.

Ungleichheit unter den Menschen, und ist sie durch das Naturgesetz gerechtfertigt?" gab Rousseau den äusseren Anlass zu seinem „*Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*" (1754). Seine Ansicht über den Ursprung der Ungleichheit drückt am besten die Stelle aus:

„Le premier, qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire: ceci est à moi! et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables: Gardez-vous d'écouter cet imposteur! vous êtes perdus si vous oubliez que les fruits sont à tous et que la terre n'est à personne!"

Also ziemlich dieselbe Auffassung wie in dem Satze Proudhon's: „Eigentum ist Diebstahl!"

Der erste Teil dieser revolutionären Schrift enthält die poetische Beschreibung eines vermeintlichen idyllischen Naturzustandes der Menschheit, — eine der bei Rousseau ständig wiederkehrenden Phantastereien. Dieses Arkadien schildert er mit wahrer Verzückung und kommt bei der Vergleichung mit dem modernen Zustande der Zivilisation zu dem paradoxen Satze: „*L'homme qui médite est un animal dépravé*". Am liebsten möchte er die Menschheit in die Wälder zurückführen und sie wie die lieben Schweine von Eicheln leben lassen. Voltaire meinte ironisch, nach der Lektüre der begeisterten Lobrede auf den arkadischen Zustand der Urmenschen bekäme er Lust, auf allen Vieren zu laufen. — Für Rousseau ist nur das „Natur", was unzivilisirt ist; der Irokese ist ein natürlicher Mensch, der Europäer ein unnatürlicher. Dass die Zivilisation in ihren ersten Stadien schon beim Irokesen nachweisbar und dass überhaupt die Menschen nicht aus störrischer Bosheit absichtlich zur höheren Kultur vorgedrungen, sondern dass alle Kultur ein Erzeugnis gerade der Natur des Menschen sei, ist ihm in seiner paradoxen Feindschaft gegen die raffinirte Überbildung der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts entgangen. — Im zweiten Teil führt er aus, wie durch das Bedürfnis des gegenseitigen Schutzes gegen Gewalttat (also trotz der Idyllik der Urmenschen!) die Staatenbildung erfolgt sei, zu deren Gunsten jeder auf einen Teil seiner Freiheit verzichtet habe: daher die Ungleichheit der herrschenden und der beherrschten Stände.

Hatte Rousseau in den ersten kleineren philosophischen Schriften wesentlich negativ gewirkt, so trat er in den beiden grossen Werken „*Emile*“ und „*Le contrat social*“ mit positiven Vorschlägen zu einer Neugestaltung des sozialen und politischen Lebens auf.

Der „*Emile*“ *(ou de l' éducation)* erschien im Jahre 1761 und wurde durch Urteil des Pariser Parlaments öffentlich verbrannt. Diese wirksame Reklame hat übrigens das Parlament beinah für jedes der bahnbrechenden Werke des 18. Jahrhunderts gemacht. — „*Emile*“ enthält die Beschreibung der Erziehung eines Musterknaben durch einen Musterlehrer. Rousseau hat sich ausdrücklich dagegen erklärt, dass man diese Schrift als maassgebend in allen Einzelheiten der Erziehung ansehe. Er sagt in der fünften seiner „*Lettres de la Montagne*“:

Il s'agit d'un nouveau système d'éducation, dont j'offre le plan à l'examen des sages, et non pas d'une méthode pour les pères et les mères, à laquelle je n'ai jamais songé.

Das hat nicht gehindert, dass der „*Emile*“ von vielen Eltern, namentlich von den Müttern, zum Teil buchstäblich bei der Kindererziehung befolgt wurde. In manchen Punkten hat er unzweifelhaft segensreich gewirkt, so z. B. in solchen scheinbaren Kleinigkeiten wie dem mumiengleichen Festwickeln der Säuglinge und dem Überliefern derselben an die Ammen. Am bedeutsamsten aber machte sich die Grundanschauung des „*Emile*“ in dem geltend, was man höhere Bildung nennt. Die wuchtigen Hiebe, die Rousseau gegen den öden aus dem Mittelalter überkommenen Unterricht führte, haben das neuere Erziehungswesen mächtig beeinflusst. Seine Angriffe gegen die einseitige Ausbildung des Gedächtnisses oder vielmehr gegen dessen Ertötung durch bedeutungslosen Formelkram, haben der modernen Pädogogik eine ganz andere Richtung gegeben. Die Rücksicht auf die natürliche Beanlagung des Kindes sowie auf dessen spätere Betätigung im bürgerlichen Leben ist die Richtschnur der im „*Emile*“ entwickelten Grundsätze.

Der „*Emile*“ ist von den philosophischen Schriften Rousseau's die einzige, in der wenigstens ein gewisses Recht des Individuums zugestanden wird. Der Musterknabe Emil soll nicht nach vorher

festgesetzten Reglements, sondern nach der durch seine eigene Natur bestimmten Richtung erzogen werden. Freilich kann Rousseau im weiteren Verlauf sein tyrannisches Schablonisiren, die sozialistische Gleichmacherei nicht ganz vergessen: nachdem Emil so weit gebracht ist, dass er als Staatsbürger betrachtet werden kann, also ein reifes Individuum mit einer eigenartigen Natur geworden ist, wird an ihm ebenso herumreglementirt wie an den Menschen im „*Contrat social*". Als Goethe den „*Emile*" das „Naturevangelium der Erziehung" nannte, hatte er jedenfalls nur den ersten grösseren Teil des Buches im Auge. Immerhin bleibt dem Werke das unsterbliche Verdienst, das Recht des Kindes gegen die Unvernunft der Erwachsenen betont und in einer naturgemässen Erziehung die Voraussetzung aller gesunden menschlichen Entwickelung begründet zu haben.

Im „*Emile*" findet sich auch die berühmte „*Profession de foi du vicaire savoyard*", zugleich das religiöse Glaubensbekenntniss Rousseau's selber. Im inneren Kern gar nicht so verschieden von Voltaire's Deismus, zeichnet es sich vor fast allem, was Voltaire über Religion und Gott geschrieben, durch die warme Innigkeit, die echtreligiöse Glut der Sprache aus. Es wendet sich indirekt gegen die Lehren der Encyklopädisten, deren Materialismus es bekämpft; angesichts der grobsinnlichen Welterklärung der Holbach, Helvétius und La Mettrie spricht es sich für eine seelische Tätigkeit des Menschen, für die Freiheit des Willens, für die Unsterblichkeit der Seele und die Macht eines angeborenen Gewissens aus. Steht der erste Teil der „*Profession de foi*" in vollem Gegensatz zu dem Atheismus des 18. Jahrhunderts, so wendet sich der zweite Teil ebenso entschieden gegen die Verkirchlichung der Religion des Herzens, gegen Priesterherrschaft und Dogmatismus. — Leider hat dieser freiheitliche Hauch bei Rousseau nicht lange vorgehalten; in dem ein Jahr darauf erschienenen „*Contrat social*" wird die Staatsreligion, d. h. die Intoleranz, als notwendig gefordert und auf die Bekennung zum Atheismus Todesstrafe gesetzt!

Hier eine Probe aus dem „Glaubensbekenntnis", in welchem Rousseau sich gegen alle Offenbarungsreligionen wendet und die Begründung der Religion einzig in dem Herzensbedürfnis des Menschen sieht:

Les plus grandes idées de la divinité nous viennent par la raison seule. Voyez le spectacle de la nature, écoutez la voix intérieure. Dieu n'a-t-il pas tout dit à nos yeux, à notre conscience, à notre jugement? Qu'est-ce que les hommes nous diront de plus? Leurs révélations ne font que dégrader Dieu, en lui donnant les passions humaines. Loin d'éclaircir les notions du grand Être, je vois que les dogmes particuliers les embrouillent; que loin de les ennoblir ils les avilissent; qu'aux mystères inconcevables qui l'environnent, ils ajoutent des contradictions absurdes; qu'ils rendent l'homme orgueilleux, intolérant, cruel; qu'au lieu d'établir la paix sur la terre, ils y portent le fer et le feu. — —

— — On me dit qu'il fallait une révélation pour apprendre aux hommes la manière dont Dieu voulait être servi; on assigne en preuve la diversité des cultes bizarres qu'ils ont institués, et l'on ne voit pas que cette diversité même vient de la fantaisie des révélations. Dès que les peuples se sont avisés de faire parler Dieu, chacun l'a fait parler à sa mode et lui a fait dire ce qu'il a voulu. Si l'on n'eût écouté que ce que Dieu dit au coeur de l'homme, il n'y aurait jamais eu qu'une religion sur la terre.

Il fallait un culte uniforme*); je le veux bien: mais ce point était-il donc si important qu'il fallût tout l'appareil de la puissance divine pour l'établir? Ne confondons point le cérémonial de la religion avec la religion. Le culte que Dieu demande est celui du coeur; et celui-là, quand il est sincère, est toujours uniforme. C'est avoir une vanité bien folle de s'imaginer que Dieu prenne un si grand interêt à la forme de l'habit du prêtre, à l'ordre des mots qu'il prononce, aux gestes qu'il fait à l'autel, et à toutes ses génuflexions. Eh! mon ami, reste de toute ta hauteur, tu seras toujours assez près de la terre. Dieu veut être adoré en esprit et en vérité: ce devoir est de toutes les religions, de tous les pays, de tous les hommes. Quant au culte extérieur, s'il doit être uniforme pour le bon ordre, c'est purement une affaire de police(!); il ne faut point de révélation pour cela. —

Durch sein warmes Bekennen einer einfachen Religion des über das Erdenleben hinausstrebenden Herzens stiess Rousseau bei den beiden Extremen der gegnerischen Richtungen aufs heftigste an. Die Atheisten bekämpften ihn als einen Verteidiger des von ihnen verspotteten „grand Être", die Encyklopädisten wandten ihm den Rücken, — und auf der andern Seite erregte er den Zorn der Geistlichkeit aufs höchste. Die Folgen für sein Buch und seine persönlichen Geschicke haben wir oben erwähnt; die gehässigen Angriffe des Erzbischofs von Paris, Christophe Beaumont, und des Genfer Staatsanwalts veranlassten Rousseau zu seinen ebenso würdigen

*) Man sieht: wieder die nivellirende Gleichmacherei, die Rousseau nie verleugnen kann!

wie energischen Abwehrschriften: „*Lettre à l'archevêque de Paris*“ (1763), und „*Lettres écrites de la montagne*“ (1764), in denen er sich als einen mindestens so scharfen Polemiker wie Voltaire erwies, ihn aber an Ernst der Überzeugung und der Form übertraf. — Dass die katholische Geistlichkeit in Frankreich am Ende nur gegen Angriffe auf die von Rousseau ja im Prinzip gebilligte Staatsreligion sich wehrte, vergass er.

Fast gleichzeitig mit dem „*Emile*“ erschien im Jahre 1762 Rousseau's umfangreichste politische Schrift: „*Du contrat social, ou principes du droit politique*“. Es ist dasjenige Werk, welches wenn nicht auf die Herbeiführung der französischen Revolution, so doch auf den Verlauf derselben von allen Büchern des 18. Jahrhunderts den grössten und — den verderblichsten Einfluss gehabt hat. Rousseau äussert sich über den „*Contrat social*“: „*Loin de détruire les gouvernements je les ai tous établis*“. Darin hat er vollkommen Recht: zerstört hat er die bestehende Regierungsform nicht, aber er ist es, der die Form des rohen Gewaltregiments, des sich auf einen sogenannten Volkswillen stützenden Jakobinismus erfunden und in ein System gebracht hat! Dass er daneben allerdings auch die Fiktion von dem göttlichen Recht der Regirungen zerstört, dass er alle Staatsgewalt nur als einen Ausfluss der Volkssouveränetät erkannt und das Verhältnis zwischen Regirenden und Regirten als das eines „Gesellschaftsvertrages“ zwischen freien Männern zu gegenseitigem Schutz hingestellt hat, — das wird wettgemacht durch die bis zur Brutalität gehende Niederdrückung jedes Rechtes des Einzelnen auf freie Entfaltung seiner Kräfte, ja auch nur auf freie Äusserung seiner Ansichten je nach seiner natürlichen Anlage. Was er im „*Emile*“ so beredt gepredigt: die Erziehung des Menschengeschlechts nach den Forderungen der Eigenart des Individuums — im „*Contrat social*“ opfert er jede bürgerliche Freiheit im politischen wie im religiösen Leben dem Moloch der „*volonté générale*“.

Ausgehend von dem Satze: „*L'homme est né libre, et partout il est dans les fers*“ untersucht Rousseau zunächst die Gründe für die in der Welt vorhandene Knechtschaft der Menschen, — ungefähr wie in seiner kleineren Schrift über die Ungleichheit auf

Erden. Er kommt zu der Ansicht, dass die Unfreiheit von der grundfalschen Voraussetzung herrühre, ein Mensch dürfe jemals seine Freiheit verkaufen. Die Unveräusserlichkeit der Freiheit jedes Einzelnen und des ganzen Volkes führt zu einem „Vertrage“, der gewisse Freiheitsrechte zu Gunsten der Regirung aufgibt, welche frei gewählt das ganze Volk vertritt, — um dafür andere Vorteile einzutauschen. Dieser Regirung, diesem Staat, der die Gesamtheit aller Bürger umfasst, überträgt er nun die weitgehendsten, ja die ausschliesslichen Rechte: was der „Staat“ dekretirt, ist unter allen Umständen das Richtige, und jede andere Meinung verdient den Tod. Das Individuum, dessen Freiheit doch unveräusserlich sein sollte, ist nichts, der Staat ist alles. Dass dieser Staat oder dessen Regirung durch Wahlen zu Stande kommt, und dass es so etwas geben könne wie Herrschsucht, Eitelkeit, Strebertum, und damit im Zusammenhang Stimmenkauf und andere Wahlbeeinflussungen, fällt Rousseau nicht im Traume ein. Seine Staatsleitung besteht aus lauter Engeln, frei von menschlichen Leidenschaften, und ihr zu widersprechen, ist das grösste Verbrechen. — Wer die Reden der Helden des Convents, namentlich Robespierre's, gelesen, wird bei der Lektüre des *„Contrat social“* fortwährend auf die Grundgedanken, ja häufig genug auf wörtliche Parallelstellen zu den Ausführungen jenes entschiedensten Vertreters des Jakobinismus stossen, — nämlich des Jakobinismus als derjenigen politischen Gesinnung, welche in Worten ausgedrückt so lautet: du bist andrer Ansicht als ich, folglich lasse ich dich guillotiniren, falls ich die Macht dazu habe. Auch im Stil des *„Contrat social“* liegt viel von der Unerbittlichkeit der Verhandlungen des Revolutionstribunals. Von der Wärme, die im *„Emile“*, in der *„Nouvelle Héloïse“* und in den *„Confessions“* so wohltuend uns umfängt, findet sich in jenem Werke nichts. Wenn man aus Beaumarchais' „Figaro“ das Krachen der Trümmer der Bastille hat voraushören können, so ist aus dem *„Contrat social“* das Niedersausen des Fallbeils zn vernehmen.

An die Stelle des göttlichen Rechtes der Könige setzt Rousseau in diesem Buche das göttliche Recht des Haufens — oder wie es in der Praxis sich gestaltet: der am lautesten lärmenden Demagogen; das ist der ganze Unterschied. Bei Rousseau wird der

Staat zum Zweck, statt zum Mittel. Mit ihm hebt die götzendienerische Anbetung dessen an, was der Konvent später „salut public“ nannte, wobei es einem kleinen Haufen von gewählten Tyrannen überlassen bleibt festzustellen, was jeweilig unter „salut public“ zu verstehen sei. Der „Citoyen“ (auch speziell Rousseau'scher Sprachgebrauch) hat blindlings zu gehorchen: gleichviel ob eine Handvoll kleiner Tyrannen heute die Absetzung Gottes und die Einsetzung der Göttin der Vernunft dekretirt, morgen ihren Beschluss umstösst und feierlich ein höchstes Wesen und die Unsterblichkeit der Seele austrommeln lässt, — in beiden Fällen haben sie kraft ihrer aus der Volkssouveränetät, welche sie ja vertreten, fliessenden Unfehlbarkeit das Richtige getroffen. Es war ganz berechtigt, dass die Männer des Schreckens von der Tribüne herab auf Rousseau als den Begründer ihrer Theorie und Praxis verwiesen. Selbst in Einzelheiten hat der Konvent Rousseau's Lehren befolgt: so z. B. indem er auf jedes Verbrechen gegen das von der „volonté générale“ als „salut public“ erkannte System nur eine Strafe setzte: den Tod. Schade, dass die Daten sich der Annahme widersetzen, Robespierre und St. Just seien zwei der dem Findelhause überlieferten Kinder Rousseau's gewesen. —

Der Kern des *„Contrat social“* nach der freiheitsmörderischen Seite liegt in dem Satze:

> Qui s'oppose à la volonté générale doit y être contraint par tout le corps, ce qui ne signifie autre chose sinon qu'on le force d'être libre.

Die Kirche, welche die Ketzer verbrannte, hat das in der gleichen wohlwollenden Absicht getan: den Leib zu vernichten, um die Seele zu retten.

Dass Rousseau im *„Contrat social“* auch gegen die Freiheit der Presse sich erklärte, darf nach dem Vorausgegangenen nicht wundernehmen. Man weiss, wie es mit der Freiheit der Presse während der Revolution stand!

Wie wenig konsequent aber Rousseau in seinen Ansichten gewesen, lehrt die Stelle in einem seiner Briefe aus derselben Zeit, in welcher der *„Contrat social“* entstanden ist: „Das Blut eines einzigen Menschen ist mehr wert als die Freiheit des ganzen Menschengeschlechts.“

Montesquieu und Rousseau verkörpern die beiden Ziele, zwischen denen seit dem 18. Jahrhundert die politische Entwickelung der Völker hin und her schwankt: den Konstitutionalismus und den mehr oder minder demokratisch gefärbten Absolutismus. Montesquieu's Ideal war die englische Teilung der Gewalten, Rousseau's ein Zustand, wie er in Sparta vielleicht, unter dem französischen Regiment des Schreckens notorisch bestanden hat. Montesquieu vertritt das germanische Prinzip der Freiheit des Individuums innerhalb der staatlichen Ordnung, Rousseau das romanische Prinzip der Staatsallmacht.

Erfreulicher und litterarisch ungleich wertvoller als seine staatsphilosophischen Schriften sind Rousseau's *„Nouvelle Héloïse“* und die *„Confessions“*.

Die „Neue Heloïse“ entstand im Jahre 1760, beeinflusst durch sein Verhältnis zu Madame d'Epinay und Madame d'Houdetot, zwei „schönen Seelen“, wie er deren eine in seiner Heldin Julie geschildert hat. Der Roman ist in Briefen abgefasst und enthält die Geschichte der Liebe zweier grenzenlos sentimentalen Menschen. Trotz des Schwulstes und der Tränenbäche, die oft die schönsten Stellen überfluten, ist dieser Roman als eines der herrlichsten Werke der französischen Prosa des 18. Jahrhunderts und zugleich als der erste Versuch im grossen zu bezeichnen, aus der Welt der Konvention heraus sich in die der Leidenschaft, der natürlichen Empfindungen zu retten. Plastische Gestalten hat Rousseau in der „Neuen Heloïse“ nicht geschaffen, — seine Julie, sein Saint-Preux und Wolmar sind blutlose Schemen, aber sie sprechen eine Sprache, die blendet und hinreisst. Im Gegensatz zu Lesage's Romanen und zu der *„Manon Lescaut“* von Prévost mit ihrem dem Leben abgelauschten Realismus stellt *„La nouvelle Héloïse“* die willenlose Hingabe an einen traumgeborenen und traumerfüllten Idealismus dar. Die Menschen handeln und reden im Leben nicht so wie in Rousseau's Roman, — aber wie schön, wenn sie so redeten! Ähnliches gilt von Rousseau's bedeutendsten Nachfolgern im idealistischen Roman: Madame de Staël und George Sand. Die „Neue Heloïse“ ist im Grunde weibliche Litteratur.

Im Vergleich mit den Romanen Crébillons und ähnlichen

Erzeugnissen verdorbener Phantasie und Moral ist „*La nouvelle Héloïse*“ beinah tugendhaft zu nennen. Aber eine glühende Sinnlichkeit erfüllt das Ganze; das nach damaligem Sprachgebrauch bis zur Ermüdung getriebene Getue mit „vertu“ und abermals „vertu“ vermag darüber nicht zu täuschen. In der Dialektik der Tugend im Kampfe mit der Lüsternheit wird Rousseau kaum übertroffen; sie dient bei ihm häufig dazu, durch die platonischen Redensarten und Gefühle eine Steigerung des Sinnenrausches zu bewirken. — Der erste Teil ist der unvergleichlich poetischere; er enthält die sprachlich schönsten Stellen. In ihm verficht Rousseau das göttliche Recht einer edlen Leidenschaft gegenüber allen Hindernissen der Gesellschaft; — im zweiten Teil wird der misslungene Versuch gemacht, einen Fehltritt durch ein komplizirtes System von Selbstpeinigung, Entsagung und Reue zu sühnen. Nahezu spasshaft oder wenn man will jesuitisch wirkt die Vorrede, in welcher es u. a. heisst:

Jamais fille chaste n'a lu de romans; et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé*) pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue. — —

Rousseau's noch heute am meisten gelesenes Werk ist seine Autobiographie: „*Les Confessions*“ mit einem tagebuchähnlichen Anhang: „*Les rêveries du promeneur solitaire*“. Sie erschienen vier Jahre nach seinem Tode (1782). An Reiz der Sprache und inhaltlichem poetischem Interesse stehen sie unter Rousseau's Schriften obenan. Der Anfang charakterisirt den Geist, in dem diese bis zur Selbstanschwärzung getriebene Lebensschilderung geschrieben ist:

Que la trompette du Jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, devant le souverain Juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été. J'ai dévoilé mon intérieur, tel que tu l'as vu toi-même, Être éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable multitude de mes semblables: qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied de ton trône, avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise: „je fus meilleur que cet homme-là!“

*) Dieser Titel lautet einfach: „Julie, ou la nouvelle Héloïse“, hat also nichts sonderlich Abschreckendes.

26. Kapitel.

Beaumarchais. — Theater und Revolutions-litteratur.

Selbst in dem Jahrhundert der grössten Gegensätze, in welchem Schriftsteller wie Rousseau und Voltaire neben einander Platz hatten, ist Beaumarchais eine ganz einzige Erscheinung. Ihn nur als Schriftsteller zu würdigen, reichte nicht hin, um ein Bild des Mannes zu geben, der an rastloser Betätigung auf fast allen Gebieten des praktischen Lebens in dem stürmischen 18. Jahrhundert seinesgleichen nicht hat. Dichter und Kaufmann zugleich, waghalsiger Spekulant, geheimer Agent, wenn nicht gar Spion,—Buchhändler, Musiklehrer, Pamphletschreiber, Waffenlieferant — was hat Beaumarchais nicht versucht, um von sich reden zu machen um jeden Preis! Er war das, was man heute einen „Faiseur" nennen würde; im 19. Jahrhundert wäre er ein Eisenbahnkönig nach amerikanischem Muster, ein Grossfürst der Börse, ein hundertfacher Millionär oder — Bankrotteur geworden, hätte ein Dutzend Journale gegründet, ein Kompagniegeschäft zur Anfertigung von Dramen begonnen, mit dem verglichen die bekannten Fabriken von Scribe und Dumas Spielerei gewesen wären, hätte die Presse und die Politik beherrscht, wäre vielleicht Präsident der französischen Republik geworden, — im 18. Jahrhundert schrieb er seine *„Mémoires"*, — einer der Nägel zum Sarge des

„ancien régime“ —, und eine Komödie, welche die Revolution von der Bühne herab war.

Sohn eines Uhrmachers —, wie Rousseau — und selbst für seines Vaters Handwerk bestimmt, erfand Pierre Augustin Caron Beaumarchais (1732—1799) eine neue Hemmung der Uhr, die Aufsehen erregte, ihm aber durch einen Konkurrenten streitig gemacht wurde. Flugs strengte er eine Klage bei der Akademie der Wissenschaften an — Beaumarchais' erster Prozess, es hat ihm nie an dergleichen gefehlt — und kam zu seinem Recht. Bald darauf wurde er „Horloger du Roi“ und zugleich Lehrer im Harfenspiel von „Mesdames“, den Töchtern Ludwigs XV. Für eine runde Summe kaufte er sich alsdann das *„de“* vor seinem Namen, um auch äusserlich die Stellung zu behaupten, die ihm seine blendende Begabung verschafft hatte, und schlug jeden Spott über seinen Kaufadel durch blutige Duelle oder einen unverschämten Scherz nieder. „Ich bin adlig, denn ich habe die Quittung darüber“, sagte Caron de Beaumarchais mit der Unverfrorenheit, die an Rameau's Neffen erinnert. — Er hat so ziemlich mit allem gehandelt: mit Möbeln, Büchern, Häusern, Waffen, Wasser u. s. w., und wenn es ihm nicht gelang, auch das Monopol des Sklavenhandels für die spanischen Kolonien in Madrid zu erlangen, so hat er es doch an Anstrengungen nicht fehlen lassen. Seine Reise nach Spanien hat er selbst in einer sehr lesbaren Schrift geschildert, — Goethe entnahm ihr den Stoff zum „Clavigo“.

Beaumarchais' Berühmtheit datirt vom Jahre 1722, von seinem Prozess um eine ihm streitig gemachte Erbschaft. Um seines Erfolges sicher zu sein, besticht er die Frau des Richters Goezman, die ihm bestimmt in Aussicht stellt, er werde seinen Prozess gewinnen. Als derselbe aber dennoch verloren geht, verlangt Beaumarchais sein Geld, hundert Louisd'or, zurück, erhält sie auch, nur werden 15 Louisd'or von der Frau Goezman nicht herausgegeben, die sie angeblich dem Sekretär ihres Mannes gezahlt' habe. Um diese Bagatelle schrieb Beaumarchais seine *„Mémoires‘* gegen den saubern Richter Goezman und dessen Spiessgesellen, die den Verfasser zum Gespräch des Tages, zur europäischen Berühmtheit machten, seinen Richtern ihre Stellen kosteten und zugleich den Abgrund aufdeckten, in dem Recht und Gesetz in Frankreich ver-

sunken waren. Noch heute erscheinen jene „Denkschriften" — wenn man absieht von ihrem winzigen Anlass — so frisch, so hinreissend witzig und scharf, dass sie selbst neben dem Meisterstück Beaumarchais', der „Hochzeit des Figaro", nicht verblasst sind. Das Publikum vergass die Schamlosigkeit in Beaumarchais' Vorgehen über dem allgemeinen Interesse der Frage: hier war ein Kläger, der offen eingestand, dass er, um zu seinem Rechte zu gelangen, das Mittel der Bestechung versucht habe; wahrscheinlich habe sein Gegner dem Richter oder dessen Frau eine grössere Summe gegeben, — welcher Zustand der Rechtsprechung, in dem solche Schändlichkeiten möglich wären! Natürlich kam es Beaumarchais auf den geringfügigen Streitpunkt selbst gar nicht an; der ungeheure Skandal war ihm die Hauptsache; genannt zu werden, im guten oder im bösen Sinne, Aufsehen machen, durchdringen, — mochte der elende Prozess selbst ausfallen, wie seine edlen Richter wollten. Er führte einen ganz neuen Faktor in das französische Leben ein: die öffentliche Meinung; er ist der eigentliche Schöpfer der periodischen Presse im modernsten Sinne, denn seine *„Mémoires"* erschienen mit einer gewissen Regelmässigkeit und wandten sich, obgleich juristische Verteidigungsschriften, doch ausschliesslich an das grosse Publikum. Und es gelang ihm: „ganz Paris" machte Beaumarchais seinen Ehrenbesuch, als er den Prozess nicht nur verloren, sondern obendrein mit einer entehrenden Strafe, dem öffentlichen *„blâme"*, belegt worden war. Um wieder „ehrlich" zu werden, begibt er sich in die Dienste des Königs als geheimer Agent, spürt verleumderischen Pamphlets gegen Marie Antoinette nach (die er aller Wahrscheinlichkeit nach selber verfertigt), macht Reisen durch ganz Europa, wird von Maria Theresia empfangen, in Wien für kurze Zeit verhaftet, weiss aber stets an der Oberfläche des öffentlichen Lebens zu bleiben. Schliesslich führt er seinen glänzendsten Koup aus: er bewegt den König Ludwig XVI., sich für die Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten gegen England zu erklären, und sorgt dafür, dass ihm selber die Waffenlieferung für die amerikanischen Insurgenten übertragen wird. Zwar bleibt man ihm beträchtliche Summen schuldig, aber immerhin wird Beaumarchais durch dieses Geschäft zum reichen Manne und der „Makel" der Goezman'schen Affaire wird von ihm

genommen. Am bewundernswertesten bei diesem Waffengeschäft ist Beaumarchais' unbeugsame Energie: um der Flinten willen kommt er mehrfach während der Schreckenstage der Revolution nach Paris, obgleich man auf ihn fahndet; bis an sein Ende hat ihn die Verfolgung seiner Ansprüche an die amerikanische Regierung beschäftigt.*) Auch später hat er seinen Hang zu Unternehmungen mit grossem Risiko und grossen Gewinnaussichten nie unterdrücken können. Er besass viel von dem Faktotumwesen seines „Figaro", dieser subjektivsten seiner dramatischen Gestalten. Er veranstaltete eine Luxusausgabe der sämtlichen Werke Voltaire's, die in Kehl erschien und ihm einen Verlust von einer Million Franken verursachte, — später gründete er die Feuerlöscheinrichtung in Paris und bewarb sich um das Monopol der Wasserleitung für die Hauptstadt, wobei er mit Mirabeau in einen heftigen Federkrieg geriet. Mit Kleinigkeiten hat sich Beaumarchais nie abgegeben; in allem, was er angriff, war ein grosser Zug, und mag auch sein Charakterbild kein hellglänzendes sein, — bestimmte ehrenrührige Dinge lassen sich ihm nicht nachweisbar vorwerfen. Das Gefühl, das man nach der Lektüre seiner Schriften und seiner Biographien**) für ihn hat, ist das der Bewunderung ohne Achtung. Was er in der Vorrede zu seinem „Figaro" von den Franzosen im allgemeinen sagt: man müsse ihnen etwas Tollheit zu gute halten in Anbetracht ihres vielen Verstandes, ist auf ihn zumeist anwendbar.

Nach der Wiederherstellung seiner bürgerlichen Ehre suchte Beaumarchais seine beiden dramatischen Meisterstücke: *„Le barbier de Séville"* und *„Le mariage de Figaro, ou la folle journée"* zur Aufführung zu bringen. Zwei frühere Theaterstücke rührseligen Inhalts: *„Eugénie"* (nach einer Episode aus Le Sage's „Hinkendem Teufel") und *„Les deux amis"* waren durchgefallen, und zwar mit Recht, wiewohl sie sich auf derselben Höhe hielten, die das weinerliche Tugenddrama in der zweiten Hälfte des 18.

*) Erst in den 30er Jahren dieses Jahrhunderts wurde den Erben Beaumarchais' seitens der Union ihr volles Recht.

**) Die beste Darstellung seines Lebens hat Loménie gegeben in dem zweibändigen Werke „Beaumarchais et son temps" (1858).

Jahrhunderts überhaupt einnahm. Es gelang ihm nach grossen Anstrengungen, im Jahre 1775 seinen „Barbier von Sevilla“ aufführen zu lassen, und zwar mit beispiellosem Erfolg, — „die Hochzeit des Figaro“ musste noch Jahre lang warten, ehe auch sie zur Aufführung gelangte: bis 1784, 5 Jahre vor dem Ausbruch der Revolution.

Beaumarchais' beide Figaro-Komödien sind das Beste, was uns an dramatischen Dichtungen aus dem 18. Jahrhundert überkommen ist, — ja die einzigen Lustspiele, die bis zum heutigen Tage sich auf den französischen Bühnen als lebenskräftige Stücke gehalten haben. Es muss also in ihnen — namentlich in der „Hochzeit des Figaro“ — doch noch etwas andres liegen als ihr revolutionärer Inhalt, der allerdings bei ihrer ersten Aufführung wesentlich zu dem seit den Tagen des *„Cid“* und der — *„Précieuses ridicules“* in solcher Stärke nicht wieder erlebten Beifall beigetragen hat. Beaumarchais' beide Lustspiele sind von einer überwältigenden Schlagfertigkeit des Witzes; die Handlung geht mit atemloser Hast vor sich, von Szene zu Szene steigt die Spannung, alles strotzt von Bewegung, von heissem, pulsirendem Leben, und mag auch die Charakterschilderung nicht sehr tiefgehend sein — namentlich im „Barbier“ —, dem Zuschauer kommt vor lauter Handlung dieser Mangel kaum zum Bewusstsein.

Die Stücke sündigen so ziemlich gegen alle Regeln des Klassizismus; die Einheit der Zeit wird noch am besten gewahrt, aber mit der des Ortes macht Beaumarchais kurzen Prozess. Dazu der spanische Stoff, die Verwerfung des Alexandriners, die ausserordentliche Aktualität trotz des nichtfranzösischen Ortes der Handlung, — alles musste das Erstaunen, dann die Bewunderung des Publikums, und den Zorn der Kritik herausfordern.

Den Inhalt dieser beiden Komödien dürfen wir als weltbekannt voraussetzen; in Deutschland ist er es mehr durch die Opern Mozart's und Rossini's, als durch die Originale. Figaro, Susanne, die Gräfin Rosine und Cherubin sind Gestalten, die noch heute nach 100 Jahren zu unserm lebensvollsten theatralischen Besitzstande gehören. Namentlich in dem Cherubin hat Beaumarchais, dessen dichterische Phantasie sonst von der streitlustigen Polemik niedergehalten wurde, eine der reizendsten Figuren der modernen Bühne

geschaffen. Diese bezaubernde Mischung von versteckter Erotik und Naivetät, mit ihrem Nimbus von Jugend, Schönheit und Poesie, sichert Beaumarchais für immer den Rang eines der liebenswürdigsten Dichter seines Jahrhunderts. In der Komödie ist Cherubin noch anmutiger geschildert als in der Oper; auch die heimliche Neigung der Gräfin für den schönen Knaben ist von Beaumarchais viel zarter aufgefasst als von dem Textdichter der Mozart'schen Oper. — Die Figur des Figaro vollends in „*Le mariage de Figaro*“ ist eine meisterliche Schöpfung: aus dem verschmitzten Diener des liederlichen Grafen Almaviva, dem er im „Barbier von Sevilla“ Kupplerdienste leistet, wird in der „Hochzeit des Figaro“ eine politische Persönlichkeit. Der berühmte Monolog Figaro's im 5. Akt ist die offene Kriegserklärung des Mannes von Talent aus niederem Stande gegen den Übermut des auf seine Geburtsrechte pochenden Adels. Aus dem Verfasser von „Denkschriften“ gegen richterliche Korruption ist ein Ankläger des ganzen Regirungs- und Gesellschafts-Systems geworden, der den Kern des Kampfes zwischen Verdienst und Geburt mit dem berühmten Worte trifft: „Ihr habt euch die Mühe gegeben, auf die Welt zu kommen, weiter nichts.“ Schon im „Barbier“ hören wir Figaro gegen die Demütigungen seiner niederen Stellung sich auflehnen; er macht gezwungen gute Miene zum bösen Spiel und schildert sich selbst als:

> loué par ceux-ci, blâmé *) par ceux-là, et partout supérieur aux évènements; aidant au bon temps, supportant le mauvais et faisant la barbe à tout le monde.“

Mit List wehrt sich der arme, aber talentvolle Mann aus dem Volke gegen die Brutalität seines Herrn, der ihn nur so lange „mein lieber Figaro“ nennt, wie er ihn zur Erlangung seiner Rosine benötigt, sich aber nachher kein Gewissen daraus macht, der Braut seines treuen Dieners nachzustellen.

„Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer“ **)

sagt Figaro noch im „Barbier“; in „*La folle journée*“ führt er eine andere Sprache: die Revolution zog näher und näher. Wir setzen als Probe für Beaumarchais' Stil den berühmten Monolog Figaro's

*) Anspielung auf Beaumarchais' Ehrenstrafe.

**) Von dem Journal „Le Figaro“ zum Motto gewählt.

(V. Akt, 3. Szene) im Auszuge her; er war der erste Trompetenstoss, welcher den gewaltigen Ringkampf zwischen dem absterbenden „ancien régime“ und dem übermächtig vordrängenden „dritten Stande“ einleitete.

— — Non, monsieur le comte, vous ne l'aurez pas . . . vous ne l'aurez pas. Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! . . . Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire; tandis que moi, morbleu! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes: et vous voulez jouter! — —

— — Je broche une comédie dans les mœurs du sérail. Auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet sans scrupule: à l'instant un envoyé . . de je ne sais où, se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de Barca, de Tripolis, de Tunis, d'Alger et de Maroc: et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire. — —

— — Il s'élève une question sur la nature des richesses; et comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sou, j'écris sur la valeur de l'argent et sur son produit net: aussitôt je vois, du fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un château fort,*) à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté. Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent! — —

— — Las de nourrir un obscur pensionnaire, on me met un jour dans la rue; et comme il faut dîner, quoiqu'on ne soit plus en prison, je taille encore ma plume, et demande à chacun de quoi il est question; on me dit que, pendant ma retraite économique, il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celles de la presse; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs. Pour profiter de cette douce liberté, j'annonce un écrit périodique, et, croyant n'aller sur les brisées d'aucun autre, je le nomme *Journal inutile*. Pou-ou! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille; on me supprime, et me voilà derechef sans emploi! — —

Und ein Stück, in welchem solche Sprache geführt wurde, durfte, wenn auch nach unsäglichen Kämpfen, in Paris gespielt werden;

*) Anspielung auf die Bastille, deren Erstürmung 5 Jahre später die Revolution eröffnete.

ja noch mehr: der Hof in seiner unbegreiflichen Verblendung wollte die Ehre haben, diese Revolutionskomödie zuerst zu sehen, ja zuerst zur Aufführung zu bringen! Marie Antoinette und ihr Hofstaat wussten es durchzusetzen — gegen den Einspruch des verständigeren Königs —, dass vor ihnen in Trianon dieses Stück gespielt wurde, in dem ein simpler Diener, also nach dem Sprachgebrauch des Hofes: die „*Roture*," die Kanaille — durch seinen überlegenen Verstand über den Vertreter der Aristokratie triumphirt, — und die vornehme Hofgesellschaft klatschte Beifall zu dieser dramatischen Hinrichtung des Adels und wetteiferte, das Stück in ihren Kreisen zur privaten Aufführung zu bringen!

Mit den beiden ersten Figaro-Komödien hatte Beaumarchais sein dramatisches Talent erschöpft; das dritte Stück der Trilogie: „*La mère coupable*" (1792) ist eine gänzlich misslungene, unpoetische Arbeit: der alte Graf Almaviva und eine gealterte Rosine interessiren uns nicht im mindesten.

Grossartig, wie er gelebt, ist Beaumarchais gestorben: mit Hinterlassung einer Million Schulden. Eine hervorragende Rolle während der Revolution hat er nie gespielt; er war einer der Plänkler, die ihr vorausgeeilt waren, — nach ihrem Ausbruch musste der Dichter den Männern der Tat den Platz räumen.

* *
*

An Beaumarchais, diesen bedeutendsten dichterischen Ankündiger der Revolution, knüpfen wir eine kurze Betrachtung über die eigentliche Revolutionslitteratur, soweit sie nicht ausschliesslich im Dienst des politischen Tagesbedarfs stand.

Als der hervorragendste Schriftsteller und Redner der Revolution ist Graf Mirabeau (1749—1791) zu nennen. Im Gefängnis des Schlosses If schrieb er mit 25 Jahren einen „*Essai sur le despotisme*", der schon den nachmaligen Revolutionsmann ahnen lässt. — Einem Liebesverhältnis mit einer verheirateten Frau verdankt die Sammlung der „*Lettres à Sophie*" ihre Entstehung, der leidenschaftlichste Briefwechsel des 18. Jahrhunderts, welches sonst an dergleichen nicht gerade arm ist, in mancher Beziehung mit den ersten Briefen der Rousseau'schen „*Nouvelle Héloïse*" vergleichbar. — In der Schrift „*Les lettres de cachet et les prisons d'état*" (1782) hört man schon das Grollen des Unwillens über die Willkürherr-

schaft, unter dem 7 Jahre später die Bastille zusammenbrach. — Seine Tätigkeit als Redner gehört nicht in den Rahmen einer Litteraturgeschichte. Gesammelt sind seine Reden und Parlamentsberichte in einem vierbändigen Werk: „*Collection complètes des travaux de Mirabeau à l'Assemblée nationale*".

Einen wesentlichen Anteil an der revolutionären Pamphletlitteratur hatte Nicolas Chamfort (1741—1794). Seine Berühmtheit verdankt er nicht den Komödien und Tragödien, die er geschrieben, sondern vorzugsweise seinen treffend witzigen, sarkastischen Sentenzen, die den Stimmungen des Tages oft einen überraschend scharfen Ausdruck gaben. Von ihm rührt der Wahlspruch der Revolutionsarmeen her: „*Guerre aux palais, paix aux chaumières*"; er hat dem Abbé Siéyès das Motto seiner berühmten Broschüre über die Rechte des Dritten Standes gegeben: „*Qu'est-ce que le Tiers État? — Rien! — Que doit-il être? — Tout!* — Von ihm ist auch die boshafte Umschreibung der Phrase der Bergpartei: „*La fraternité ou la mort!*", die bei Chamfort lautet: „*Sois mon frère, ou je te tue!*" — Für Mirabeau hat er mehrere von dessen besten Reden ausgearbeitet.

Chamfort starb an den Folgen eines Selbstmordversuchs im Gefängnis, welches er mit den Girondins, seiner politischen Partei, teilte.

Antoine Rivarol (1753—1801) gehörte zur Hofpartei und hat in dieser Eigenschaft, ohne Mitglied der Revolutionsparlamente gewesen zu sein, eine unter dem Titel „*Journal politique national*" später gesammelte grosse Zahl von Artikeln über die Geschichte der Revolution geschrieben, die eine Art von Augenzeugen-Chronik darstellen. — Ausserdem hat er durch seine Schrift „*Sur les causes de l'universalité de la langue française*"*) eine gewisse Bedeutung. Die Stellen, in denen er die Klarheit des Französischen und die dadurch erklärte Weltverbreitung derselben bespricht, sind mit grosser Wärme und Sachlichkeit geschrieben. Der bekannte Satz

*) Geschrieben als Lösung einer von der Berliner Akademie 1782 gestellten Preisaufgabe über die Berechtigung der französischen Sprache als Weltsprache.

„*Ce qui n'est pas clair n'est pas français*“ findet sich in dieser Schrift Rivarol's.

Endlich nennen wir die „*Mémoires*“ der Madame Roland (1754—1793), eines der klügsten Köpfe der Girondepartei. Sie wurden im Gefängnis kurz vor ihrer Hinrichtung geschrieben und enthalten ausser einer psychologisch feinen Schilderung ihrer Jugendjahre wichtige Beiträge zur Kenntnis der Männer der Revolution.

Das Theater.

Neben Voltaire's Tragödien verschwinden die der anderen Dramatiker zur völligen Bedeutungslosigkeit. Die Litteraturgeschichte kennt zwar eine Unzahl Namen von Tragödiendichtern, — die Bühne und das Leserpublikum wissen nichts mehr von ihnen und haben Recht darin.

Crébillon (1674—1762) — der Ältere, nicht zu verwechseln mit seinem berüchtigten Sohne, dem Verfasser zahlreicher Schandromane — ist der Vertreter der Greueltragödie, etwa zu vergleichen mit unserm Lohenstein, nur in einer künstlerischeren Sprache. Mit Vorliebe behandelte er Stoffe, die zur Schilderung von Verbrechen und Scheusslichkeiten aller Art Anlass boten: so besonders in „*Atrée et Thyeste*“. Die Kabalen der Hofgesellschaft gegen Voltaire haben Crébillon eine Bedeutung verschafft, die ebenso schnell erlosch, wie sie künstlich gemacht war. Voltaire hatte durch einige giftige Epigramme die Pompadour, „das babylonische Weib“, beleidigt; was war natürlicher, als dass sie und ihr Anhang durch die klägliche Tragödie Crébillon's „*Catilina*“ den unleugbaren Erfolg der „*Zaïre*“ in Schatten zu stellen suchten; aber das Stück Crébillons fiel trotz des lauten Jubels der Hofleute durch.

La Harpe (1739—1803) verdankt seinen Ruf mehr dem litterarhistorischen Werk „*Cours de littérature*“ als seinen unerträglich langweiligen, unpoetischen Tragödien. Aber auch jene Litteraturgeschichte kann heute als völlig überholt betrachtet werden. Ausser einigem Anekdotenmaterial enthält sie eine breite kritische Bettelsuppe voll Moral und erbaulichen Betrachtungen, die ungeniessbar geworden sind. Die Mittelmässigkeiten der Litteratur kommen bei ihm am besten weg, die Genies verdammt er fast

ausnahmlos. Dieses Buch hat bis tief ins 19. Jahrhundert hinein als das wichtigste litterargeschichtliche Handbuch der Franzosen Geltung gehabt.

Mehr Beachtung verdient Ducis (1733—1816) wegen seiner Bearbeitung Shakespeare'scher Dramen. Der Shakespeare-Kultus war bei ihm bis zu einem Grade ausgebildet, wie er sonst nur bei den deutschen Romantikern zu finden. — Dass er kein Wort Englisch verstand, tat seiner Schwärmerei für den britischen Dichter keinen Abbruch; aus elenden französischen Übersetzungen hatte er sich die Kenntniss der Shakespeare-Dramen verschafft und nach ihnen schrieb er seine Umarbeitungen für die französische Bühne. Sein „*Hamlet*“ wurde 1769 in Paris unter grösstem Beifall aufgeführt. Allerdings hatte Ducis mit diesem Drama, wie mit „*Roméo et Juliette*“ (1772), „*Le Roi Lear*“ (1783), „*Macbeth*“ (1784), „*Othello*“ (1792), nur bewiesen, dass er von Shakespeare's dichterischem Geist selber keinen Funken, auch keinerlei Verständnis für die tragische Kraft seines Idols besessen hat: seine Bearbeitungen sind klägliche Verzerrungen ins Sentimentale mit einem erbaulichen Ausgang, ungefähr im Geschmack der rührenden Familiendramen Diderot's.

Die erste Kenntnis Shakespeare's verdankt Frankreich Voltaire. Durch ihn angeregt, verfertigte Pierre Letourneur (1736—1788) die unter dem Titel „*Théâtre de Shakespeare*“ in den Jahren 1776—1782 erschienene erste französische Übersetzung Shakespeare's. Sie fand, elend wie sie war, eine begeisterte Aufnahme in Frankreich und selbst die gehässigen Angriffe Voltaire's auf Shakespeare und seinen Übersetzer waren nicht im Stande, die Teilnahme des Publikums für diese ihm ganz neue dramatische Offenbarung zu beeinträchtigen.

Das bürgerliche Drama, eine Erfindung des 18. Jahrhunderts, hatte ausser Diderot und Beaumarchais vorzugsweise Philippe Destouches (1680—1754) zu seinem Vertreter. Weniger weinerlich als die genannten beiden Dramatiker, ist er zugleich ein feinerer Charakterzeichner, — wobei wir natürlich von Beaumarchais' Figaro-Komödien absehen. Seine besten Stücke sind: „*Le philosophe marié*“ und „*Le Glorieux*“, beide in Versen, und „*La fausse*

Agnès" in Prosa. „*Le Glorieux*" ist ein ebenso witziges wie spannendes Drama.

Im eigentlichen Lustspiel sind, ausser Piron, Gresset (siehe Kapitel 27) und Beaumarchais noch zu nennen: Marivaux und Sedaine.

Pierre de Marivaux (1688—1763) begann mit einer schlechten Tragödie „*Annibal*", wandte sich aber bald ausschliesslich der Charakterkomödie zu. Seine Spezialität ist die Detailmalerei der seelischen Regungen, besonders beim Weibe; während Molière in grossen Pinselstrichen seine Charaktere zeichnet, sucht Marivaux die nebensächlichen Erscheinungen durch eine derbe Realistik und einen eigentümlich gekünstelten, aus gesuchter Natürlichkeit und bombastischer Geschraubtheit zusammengesetzten Stil interessant zu machen. Was er am besten darzustellen weiss, sind die kleinen Eifersüchteleien und Neckereien zweier liebenden Herzen. — Der Stil Marivaux' hat den Namen „*Marivaudage*" als Bezeichnung für die unnatürliche Ziererei in der Poesie erhalten. — Von seinen Komödien sind die besten: „*La surprise de l'amour*", — „*Les serments indiscrets*", — „*Les sincèrs*", „*L'heureux stratagème*" und „*Le jeu de l'amour et du hazard.*"

Michel-Jean Sedaine (1719—1797) ist neben Beaumarchais der bedeutendste Lustspieldichter des 18. Jahrhunderts. Seine Komödie „*Le philosophe sans le savoir*" (1765) ist durch Erfindung, Handlung und Sprache, namentlich aber durch die grosse Naturwahrheit der Charaktere eine der Perlen des älteren Theaters. — Eine Fortsetzung dieses Lustspiels bildet George Sand's „*Mariage de Victorine*" (1851). — Die Komödie „*La gageure imprévue*" (1768) enthält auch sehr gelungene Stellen, ist aber nicht so gleichmässig durchgearbeitet wie der „unbewusste Philosoph". — Ausserdem hat Sedaine zahlreiche komische Opern geschrieben, von denen wir „*Richard Cœur de Lion* und *Aucassin et Nicolette*" als die besseren nennen; sie sind heute sämtlich vergessen.

27. Kapitel.

Die lyrische und die erzählende Dichtung.

An lyrischer Poesie hat das 18. Jahrhundert fast so wenig hervorgebracht wie das 17.; die Philosophie beherrschte die Gemüter zu einseitig, um für die Lyrik Raum zu lassen. Immerhin aber sind zwei Dichter zu verzeichnen (Gilbert und Chénier), die den Anbruch einer neuen poetischen Stimmung ahnen lassen, und mag auch der grösste Dichter des 18. Jahrhunderts, André Chénier, seine Wirkungen erst im 19. Jahrhundert geübt haben, so dürfen wir ihn doch nicht von dem Zeitalter, dem er seine Anregungen verdankte, deshalb trennen, weil seine Poesien erst im Jahre 1819 veröffentlicht wurden.

Von Jean-Baptiste Rousseau haben wir bei der Darstellung der Dichtung des 17. Jahrhunderts gesprochen; er wurzelte im Zeitalter Ludwigs XIV., wenn auch sein Leben sich bis tief in das 18. Jahrhundert hinein erstreckte. Ein Dichter war er nicht. Ähnliches gilt von Chaulieu.

Louis Racine (1692—1763), des grossen Racine unbedeutender Sohn, wäre ohne den Namen seines Vaters längst gebührend vergessen. Seine moralisirenden Lehrgedichte „*La Grâce*“ und „*La Religion*“ sind ohne Schwung und ohne Interesse. Seine Übersetzung des „Verlorenen Paradieses“ von Milton ist als erster

Versuch beachtenswert, als dichterisch-übersetzerische Leistung ungenügend.

Le Franc de Pompignan (1709—1784) hat sich durch seine Angriffe auf Voltaire dessen ihn unsterblich lächerlich machende Züchtigungen zugezogen, — als Odendichter hat er sein Muster J.-B. Rousseau an hohlem Schwulst wenn möglich noch übertroffen. Von seinen „*Cantiques sacrés*" meinte Voltaire in einer poetischen Kritik: „Sacrés ils sont, car personne n'y touche."

Dagegen hat Gilbert (1751—1780) durch sein in grösster Not früh beschlossenes Leben und einige tiefgefühlte Strophen Anspruch auf eine ehrenvolle Erwähnung. Den Romantikern des 19. Jahrhunderts galt er, wie der Engländer Chatterton, als ein Opfer der Poesie. Sein Name wird noch heute in Frankreich oft als Beispiel des ungleichen Kampfes zwischen Genie und irdischer Not genannt. Die meisten seiner Gedichte sind übrigens kaum viel besser als die von J.-B. Rousseau; nnr die schwermütige Elegie „*Le poëte malheureux*" und namentlich die Verse in der „*Ode imitée de plusieurs psaumes*" sichern ihm den Namen eines Dichters. Die folgenden Verse aus dem letztgenannten Gedicht gehören zu den in Frankreich bekanntesten Erinnerungen aus dem 18. Jahrhundert:

Au banquet de la vie, infortuné convive,
J'apparus un jour et je meurs:
Je meurs, et sur ma tombe où lentement j'arrive,
Nul ne viendra verser des pleurs.

Salut, champs que j'aimais, et vous, douce verdure,
Et vous, riant exil des bois!
Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature,
Salut pour la dernière fois!

Ah! puissent voir longtemps votre beauté sacrée
Tant d'amis sourds à mes adieux!
Qu'ils meurent pleins de jours, que leur mort soit pleurée!
Qu'un ami leur ferme les yeux!

Saint-Lambert (1717—1807), Voltaire's Nebenbuhler bei der Marquise du Chatelet und Rousseau's bei der Gräfin d'Houdetot, — und neben ihm Lemierre (1723—1793) gehören zu der im 18. Jahrhundert besonders florirenden Schule der

Lehrgedichtverfertiger. Von Poesie findet sich so wenig eine Spur bei ihnen wie bei dem seiner Zeit unerhört verherrlichten Delille (1738—1813), der ganze Bände voll prosaischer Verselein hinterlassen hat, die allenfalls zur Beurteilung des Geschmacks seiner Zeitgenossen nützlich, im übrigen ungeheuer langweilig sind. Nicht viel besser steht es mit Lebrun (1729—1807), dessen Oden ganz in der Gangart derer von J.-B. Rousseau sich bewegen. Seine Freunde nannten ihn nach der bescheidenen Art jener poesielosen Zeit den französischen Pindar, was nicht verhindert hat, dass nur noch die Litteraturgeschichtschreiber seinen Namen kennen.

Von Florian (1755—1794) sind zu erwähnen die anmutigen Fabeln, unter denen manche selbst neben denen Lafontaine's lesbar sind. Seine romanhaften Erzählungen „*Numa Pompilius*“ und „*Guillaume Tell*“ sind sehr nüchterne Produkte, ungefähr im Stil des Fénelon'schen „*Télémaque*“. Leider dient auch Florian's Tell auf vielen deutschen Schulen dazu, den jungen Lesern den Geschmack an französischer Litteratur gründlich abzugewöhnen.

Gresset (1709—1777) war so wenig ein Dichter wie Florian, aber im leichtfertigen poetischen Scherz sind ihm treffliche Sächelchen gelungen, die sich zum Teil ganz gut neben Voltaire's ähnlichen Arbeiten sehen lassen können. Ursprünglich Jesuit, machte er sich bei seinem Orden unmöglich durch sein bekanntes komisches Heldengedichtchen in 4 Gesängen: „*Ver-Vert*“. Die reizende Kleinigkeit umfasst nur wenige Blätter, ist aber das Beste ihres anspruchlosen Genres. Der Inhalt ist die tragische Geschichte eines Papageien, der, von den sittigen Nonnen zu Nevers erzogen, unglaubliches an geistvoller, moralischer Redefertigkeit leistet. Sein Ruhm dringt über die Klostermauern hinaus, die Nonnen von Nantes erbitten sich den seltenen Vogel zum Besuch; aber auf der Reise dorthin gerät der treffliche Ver-Vert in schlechte Gesellschaft, erlernt von der Schiffsbemannung allerhand grässliche Flüche und dergleichen Schiffersprache mehr und kommt so verderbt in das Kloster zu Nantes, dass die frommen Schwestern sich seiner schleunigst wieder entledigen. In Nevers wird er zur Strafe und Besserung auf schmale Kost gesetzt; die moralische Besserung geht

auch wirklich vor sich, aber die entzückten Klosterschwestern belohnen seine Bekehrung durch Verabfolgung von Süssigkeiten, die durch ihr ungewohntes Übermaass den Tod des edlen Ver-Vert herbeiführen. — Das alles in einem sehr flotten, graziösen Tone erzählt, und aus der Feder eines Jesuiten, musste allerdings Anstoss erregen. Eigentliche Laszivitäten kommen übrigens in dem *„Ver-Vert“* nicht vor und die Satire auf das Klosterleben ist eine sehr gutmütige.

Gresset's Oden und Eklogen sind poesielos; auch seine beiden dramatischen Arbeiten: eine Tragödie *„Edouard III“* und die Komödie *„Le méchant“* — erheben sich nicht über die langweiligen Leistungen der klassischen Bühne des 18. Jahrhunderts.

Parny (1753—1814) sei im Anschluss an Gresset genannt wegen seines satirischen (oder auch satyrischen!) Heldengedichts *„Guerre des dieux anciens et modernes“*, welches an Schlüpfrigkeit des Inhalts nahezu Voltaire's *„Pucelle“* erreicht, ihr aber an Grazie ebensowenig gleichkommt wie dem Gresset'schen *„Ver-Vert“*.

Ein Vertreter derselben Geistesrichtung war Piron (1689—1773) der wegen seiner anstössigen Epigramme und sonstiger kleiner Gedichte sprichwörtlich geworden ist als Typus der schamlosen Versmacherei. — Dagegen ist ihm eine Komödie gelungen, die ihn als einen der witzigsten und für die Bühne begabtesten Dichter seiner Zeit erscheinen lässt: *„La Métromanie“* („Die Sucht des Versemachens“). Die Fülle hochkomischer Situationen, ein schlagfertiger Dialog und zahllose gute Wortwitze machen noch heute dieses Lustspiel zu einer belustigenden Lektüre.

Der einzige wahrhafte Dichter der Periode war

André Chénier

(1762—1794),

durch sein tragisches Ende — er starb auf dem Schaffot während der Schreckensherrschaft — wie durch sein reifes poetisches Talent gleich interessant. Er war der Sohn eines französischen Konsuls in Konstantinopel und einer griechischen Mutter, die ihn mit den Schätzen der altgriechischen Litteratur früh bekannt machte. Ihr verdankte er sein tiefes Verständnis für den wahren Geist des griechischen Altertums, an dessen Karikatur man sich zwei Jahrhunderte hindurch in Frankreich abgemüht hatte. Nach der Heimat

seines Vaters übergesiedelt, schloss er sich mit Leidenschaft der revolutionären Bewegung an, deren Opfer er schliesslich wurde. Jedes bedeutende Ereignis der ersten Revolutionsjahre begleitete er mit seinen Gesängen: so feierte er den Sturm auf die Bastille, den Schwur im Ballhaus, aber auch die kühne That der Charlotte Corday*), und nahm für den König Partei, als diesem nach dem 10. August 1792 der Prozess gemacht wurde. Als Anhänger der Girondins ins Gefängnis geworfen, wurde er wenige Tage vor dem Sturze der Herrschaft Robespierre's guillotinirt.

Aus dem Kerker, angesichts des Todes geschrieben, stammen die beiden besten seiner Gedichte: „*La jeune captive*" und die letzten kurz vor seiner Hinrichtung gedichteten Verse. Wir geben beide als Proben für Chénier's markige poetische Sprache und echt dichterische Empfindung, die ihn als Vorläufer der romantischen Schule erscheinen lassen:

La jeune captive.

(An eine junge Mitgefangene, ein Fräulein de Coigny, gerichtet).**)

— L'épi naissant mûrit de la faux respecté;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore;
Et moi, comme lui belle, et jeune comme lui,
Quoi que l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
Je ne veux pas mourir encore.

Qu'un stoïque aux yeux secs vole embrasser la mort,
Moi, je pleure et j'espère; au noir souffle du nord
Je plie et relève ma tête.
S'il est des jours amers, il en est de si doux!
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?
Quelle mer n'a point de tempête?

L'illusion féconde habite dans mon sein,
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,
J'ai les ailes de l'espérance:
Échappée aux réseaux de l'oiseleur cruel,
Plus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel
Philomèle chante et s'élance.

*) Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass diese Mörderin Marat's eine Urgrossnichte Pierre Corneille's gewesen.

**) Die Dame wurde gerettet, Chénier wenige Tage nach der Niederschrift dieses Gedichtes zur Guillotine geführt.

Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors,
Et tranquille je veille; et ma veille aux remords
Ni mon sommeil ne sont en proie.
Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux;
Sur des fronts abattus, mon aspect dans ces lieux
Ramène presque de la joie.

Mon beau voyage encore est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
La coupe en mes mains encor pleine.

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la moisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin,
Je veux achever ma journée.

O Mort! tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi;
Va consoler les cœurs que la honte, l'effroi,
Le pâle désespoir dévore.
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les Amours des baisers, les Muses des concerts;
Je ne veux pas mourir encore. —·— —

Die folgenden 15 Verse sind der Anfang eines am 7. Thermidor 1794 geschriebenen Gedichtes, — der Dichter wurde durch den Aufruf seines Namens zu der letzten Fahrt an der Beendigung gehindert. Sie sind jedenfalls das schauerlichste Stück Gelegenheitspoesie, welches die Litteraturgeschichte kennt:

Derniers vers.

Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre,
Animent la fin d'un beau jour,
Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre.
Peut-être est-ce bientôt mon tour;
Peut-être avant que l'heure en cercle promenée
Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa route est bornée,
Son pied sonore et vigilant,
Le sommeil du tombeau pressera ma paupière!
Avant que de ses deux moitiés
Ce vers que je commence ait atteint la dernière,
Peut-être en ces murs effrayés

Le messager de mort, noir recruteur des ombres,
Escorté d'infâmes soldats,
Remplira de mon nom ces longs corridors sombres

Den Reim auf „soldats" zu suchen hat er keine Zeit gehabt!

Unter den „Elegien" André Chéniers findet sich vieles Poetische; er erinnert manchmal an unsern Hölderlin in seinen von griechischem Geiste getränkten harmonischen Klagen. Abgesehen von seinen sehwungvollen politischen Hymnen herrscht bei ihm überwiegend eine schwermütige Stimmung. Er hat unter den Dichtern des 18. Jahunderts an Natürlichkeit der poetischen Auffassung und Sprache nicht seines gleichen, gehört vielmehr geistig zu dem Kreise der ersten Romantiker, die lange nach seinem Tode mit dem alten Regelzwange endlich brachen und an die Stelle der Routine und Schablone das Urrecht der dichterischen Herzensempfindung setzten. Von ihm ist auch der schöne Ausspruch, welcher den Gegensatz zwischen der Versmacherei und der wahren dichterischen Begeisterung so knapp und treffend bezeichnet:

L'art ne fait que des vers, le coeur seul est poëte.

Marie-Joseph Chénier (1764—1811) galt bis zur Veröffentlichung der Poesien seines Bruders André für den einzigen oder doch für den grösseren Dichter der Familie. Der Ruhm André's hat jetzt den seines jüngeren Bruders vollständig verdunkelt. Er hatte ihn seinerzeit wesentlich einigen schlechten Tragödien zu danken, mit denen er beim Ausbruch der Revolution der augenblicklich herrschenden Strömung zu schmeicheln wusste, — von bleibendem Werte ist keine von ihnen. Die Tragödie *„Charles IX, ou l'école des rois"* (1790) wurde lediglich wegen ihrer Tiraden gegen Tyrannentum mit jubelndem Beifall aufgenommen; sie ist aber, abgesehen von ihren politischen Anspielungen, nüchtern und langweilig. Ähnliches gilt von den andern Trauerspielen *„Timoléon"* (1795), *„Tibère"* und *„Gracchus"*. — Von seinen lyrischen Dichtungen hat sich nur der *„Chant du départ"* gehalten, — alles andere ist vergessen. Die dichterische Bedeutung seines Bruders André hat er nie erkannt oder nicht erkennen wollen; die Veröffentlichung der Gedichte desselben erfolgte erst nach Marie-Joseph's Tode durch fremde Hände.

Le Sage. — Prévost d'Exiles. — Bernardin de St. Pierre.

Drei von einander sehr verschiedene Naturen, diese drei nach Rousseau und Diderot bedeutendsten Romanschriftsteller des 18. Jahrhunderts. Le Sage ist der künstlerisch vollendetste unter ihnen, er beherrscht seine Werke, während Prévost wie B. de St. Pierre unter dem Zauber ihrer eigenen Figuren stehen. Alle drei sind noch heute Zierden der französischen Litteratur, — höchstens findet des Letzten Hauptwerk nicht mehr so viele gerührte Leser ohne Unterschied des Alters.

Alain-René Le Sage (1668—1747) ist der Verfasser der beiden unsterblichen Romane „*Le diable boiteux*“ und „*Gil Blas*“. Beide ganz nach der Art der spanischen „Schelmenromane“ geschrieben und mit Spanien als dem Schauplatz der Handlung haben dem Verfasser den Vorwurf zugezogen, er habe spanische Originale lediglich umgearbeitet, wenn nicht einfach übersetzt. Der Umstand, dass er seine litterarische Tätigkeit mit der Übersetzung mehrerer spanischer Schelmenromane, namentlich des berühmten „*Guzman de Alfarache*“, und der Novellen des Avellaneda begonnen hatte, sowie die mehrfachen spanischen Bearbeitungen des „Hinkenden Teufels“ und des „Gil Blas“, welche sofort nach dem Erscheinen der französischen Originale veranstaltet wurden, haben jenen Vorwurf bestärkt. Neuere Forschungen haben aber nachgewiesen, dass Le Sage von den Spaniern nichts entlehnt hat als untergeordnete Episoden und den äusseren Rahmen; die Erfindung im einzelnen, die Charaktere und vor allem die wunderbar richtig getroffene Lokalfarbe sind sein eigenes Werk.

Im „*Diable Boiteux*“ erschliesst uns der Dichter einen Blick in das intimste Leben der höheren Gesellschaftsklassen seiner Zeit. Ein von einem Studenten gefangener Teufel erkauft seine Freiheit dadurch, dass er seinen Kerkermeister durch die Dächer von Madrid schauen lässt, wobei natürlich sehr überraschende Dinge zum Vorschein kommen.

Noch bedeutender und psychologisch tiefer ist der „*Gil Blas*“, die Geschichte eines armen, raffinirten, aber im Grunde ehrlichen Burschen, der sich durch List und Bravheit zu einer angesehenen Stellung aufschwingt. Seine Irrfahrten von einem Herrn zum andern, die Beobachtungen, die er dabei anstellt, die unverwüstliche Frische der

Sprache machen das Buch zu einem der bedeutendsten Sittenromane des 18. Jahrhunderts. Gil Blas ist in mancher Beziehung als ein Geistesverwandter des Figaro bei Beaumarchais zu betrachten. Derselbe revolutionäre Sinn, wenn auch bei Le Sage nicht mit so bewusstem Ausdruck, findet sich in beiden: der Triumph des aus niedrigem Stande Hervorgegangenen über die Dummheit und Schlechtigkeit der höheren Klassen.

Le Sage ist noch als Verfasser einer Sittenkomödie: „*Turcaret*“ zu nennen, die sich gegen die damals eben aufkommende Aktienschwindelei und deren Gefolge: Parvenutum, Verschwendung, Gewissenlosigkeit — in der energischsten Weise richtete. Auch in seinem Lustspiel entwickelt Le Sage grosse Prägnanz der Sprache und der Charakteristik, sowie eine Komik, die an die besten Muster des französischen Theaters, ja geradezu an Molière erinnert. — Eine Posse „*Crispin rival de son maître*“ verzichtet auf die feinere Komik, erzielt aber durch ihre tolle Laune eine bedeutende Heiterkeitswirkung.

Der Abbé Prévost d'Exiles (1697—1763) wird heute nur noch als Verfasser des Romans „*Manon Lescaut*“ genannt. Er hat aber ausser diesem, seinem wenigst umfangreichen Werke, eine sehr grosse Zahl von Romanen in jenem weinerlichen Stil geschrieben, der durch die englischen Romane Richardson's in Aufnahme gekommen war. Auch hat er die „Clarissa“ und „Grandison“ von Richardson ins Französische übersetzt.

Des Abbé Prévost Lebensgang war ein überaus wechselvoller. Früh ins Kloster gesteckt, entwich er aus demselben, um Soldat zu werden, kehrte aber wieder zu seinem Orden zurück. Lange duldete es ihn indessen nirgends, sein Leben schwankte unaufhörlich zwischen Kloster und Salon hin und her: als Mönch schrieb er seine ersten Romane und als Weltkind übersetzte er sie dann ins Praktische. Sein Ende (er starb unter den Händen eines tölpelhaften Chirurgen, der den scheintot aufgefundenen Abbé bei lebendigem Leibe sezirte) wirft auf das Leben des seltsamen Mannes ein unheimliches Licht.

„*Manon Lescaut*“, oder wie der volle Titel lautet: „*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*“ ist die Geschichte

der Liebe eines jungen Edelmannes zu der fabelhaft leichtsinnigen und bis zur Ehrlosigkeit genusssüchtigen schönen Manon Lescaut, die er auf einem ersten Ausflug ins Leben als halbes Kind trifft, um von Stund an eine unbesiegbare Leidenschaft für sie zu fassen. Beide entfliehen dem elterlichen Hause und gehören einander für eine kurze Zeit ungetrübten Glückes an, bis Not und Wankelmut Manon zur Untreue an dem immer noch Geliebten verleiten. Ein sehr widerwärtiges Moment des sonst bei aller Erotik äusserst graziösen Romans ist die Rolle des Chevalier des Grieux, der sich bis zum Kuppler für seine geliebte Manon erniedrigt. Das Ende ist ein tragisches, — Prévost fühlte das Bedürfnis, die Verworfenheit seiner Heldin poetisch zu sühnen. Der Charakter der Manon ist ein Meisterwerk psychologischer Schilderung, so wenig erfreulich auch die Bekanntschaft mit dieser bis zum Dämonischen getriebenen Vergnügungswut sein mag. Manon Lescaut hat Alfred de Musset zu seinen schönen Versen begeistert:

> Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
> Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
> Qu'il semble qu'on l'a vue, et que c'est un portrait?
> Manon! sphinx étonnant! véritable sirène,
> Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers!
> Quoi qu'on dise ou qu'on fasse, et bien qu'à Sainte-Hélène
> On ait trouvé ton livre écrit pour des portiers,
> Tu n'en es pas moins vraie, infâme. — —
> — — Quelle perversité! quelle ardeur inouïe
> Pour l'or et le plaisir! Comme toute la vie
> Est dans tes moindres mots! — —
>
> (In „*Namouna*“).

Während in „*Manon Lescaut*“ die Bedenklichkeit des Stoffes durch die Unabsichtlichkeit der naiven Sprache erträglich gemacht wird, tut sich in den Romanen Crébillon's des Jüngeren (1707—1777) ein Abgrund niedrigster Sinnlichkeit und Lust am Gemeinen auf. Er eröffnete mit seinem „Conte moral“ „*Le sopha*“ (1745) die Periode jener Schandlitteratur, die im 18. Jahrhundert ebenso gut ihre Leser fand — und zwar in den sogenannten bessern Ständen —, wie die philosophische Aufklärungslitteratur. Crébillon wurde auf Anstiften der Pompadour wegen seines Romans aus Paris verbannt, aber nicht etwa um dessen Schamlosigkeit willen, sondern weil sich darin einige vermeintliche An-

spielungen auf Ludwig XV. befanden, die übel vermerkt wurden. — Bei dieser Gelegenheit sei hervorgehoben, dass in der naturalistischen Romanlitteratur der neuesten Zeit sich nichts findet, was auch nur annähernd an zweckloser Rohheit und plumper Zotigkeit sich mit der durch Crébillon begonnenen Unzuchtlitteratur des 18. Jahrhunderts messen kann. Man irrt sich also, wenn man der neuesten Phase der französischen Litteratur den Vorwurf macht, dass sie die ärgste Entartung des Romans darstelle. Die modernen Naturalisten können als Entschuldigung für ihre Ausschreitungen wenigstens eine moralische Absicht geltend machen, während die Erotiker des 18. Jahrhunderts (darunter die besten Namen, wie Montesquieu, Voltaire und Diderot) lediglich zum „Vergnügen" ihrer Leser und Leserinnen geschrieben haben.

Bernardin de St. Pierre (1737—1814) ist heute fast nur noch als Verfasser von „*Paul et Virginie*" bekannt. Diese kleine Erzählung bildet den Anhang zu seinen „*Études de la nature*", in denen B. de St. Pierre in einer blumenreichen Sprache eine Reihe von Bildern aus dem Leben der Natur entrollte, die zum grössten Teil durch ihre Anschaulichkeit, mehr aber noch durch den Schwung des Ausdrucks Aufsehen machten. Die Begeisterung für die Natur war durch Rousseau Mode geworden und die etwas weinerliche, süssliche Gefühligkeit in „*Paul et Virginie*" (1789) stimmte mit dem Geschmack der Zeit aufs beste überein. Gewiss ist dieser anmutige Roman voll von Tugend und erbaulichen Reden, aber seine künstlerische Bedeutung lässt sich mit der des „*Gil Blas*" oder der „*Manon Lescaut*" nicht vergleichen. Er ist ein schwacher Abglanz der Rousseau'schen Sentimentalität, ohne deren Energie und Glut. — Ein zweiter Roman: „*La chaumière indienne*" (1791) ist nichts als ein moralisirender Dialog in äusserst losem Erzählungsrahmen.

XIX. Jahrhundert.

28. Kapitel.

Klassiker und Romantiker.

Chateaubriand. — Madame de Staël.

Weder die furchtbaren Erschütterungen der Revolution noch die der Napoleonischen Kriege haben der französischen Litteratur unmittelbar neue Anregungen gegeben. Aus der ganzen Revolutionsperiode, selbst wenn wir sie bis tief in die Zeit Napoleons hinein rechnen, ragt kein grösseres Dichterwerk als Markstein jener Geburtsepoche des neuen Jahrhunderts über das bescheidenste Durchschnittsmaass hinaus. Der geschichtlichen Bedeutung mehr als ihrem inneren poetischen Werte verdankt die „*Marseillaise*“ von Rouget de Lisle (1760—1836) ihre Weltberühmtheit. Sie war ein glücklicher Wurf, entsprach der Stimmung des von den Armeen des koalirten monarchischen Europa bedrohten französischen Volkes und wurde, durch eine kriegerische, schwungvolle Melodie getragen, das Lied der Revolution, aber mehr noch des opferfreudigen Patriotismus im Kampf gegen den äusseren Feind. Sie entstand im Jahre 1792 in Strassburg und wurde von den nach Paris zum Verbrüderungsfest auf dem Marsfelde ziehenden Marseillern zuerst gesungen, — woher ihr Name. Von Rouget de Lisle's anderen Gedichten ist nichts von irgendwelcher Bedeutung.

Hatte die Revolution durch ihre fieberhafte Anspannung aller Kräfte der Nation für die Litteratur keine Musse gegönnt, so

lastete Napoleons brutale Säbelherrschaft auf der litterarischen Entwickelung wie ein schwerer Alp. Er führte die Zensur nicht allein für die Zeitungen ein, deren er überhaupt schliesslich nur noch drei duldete, sondern er unterwarf auch jedes neu erscheinende Buch einer polizeilichen Vormundschaft, wie sie selbst unter den schlimmsten Bourbonen nie zuvor bestanden hatte. Die Lage der Presse und der Litteratur unter Napoleon lässt selbst heutige russische Zustände in milderem Lichte erscheinen. Wegen einiger Aufsätze in Zeitschriften wurde Chateaubriand bedroht, wegen eines harmlosen Buches Frau von Staël auf eine Entfernung von 40 Meilen von Paris verbannt und schliesslich wegen ihres Werkes über Deutschland des Landes verwiesen. Die Geschichtschreibung musste sich gänzlich in den Dienst der „Napoleonischen Ideen" begeben und sich der Kontrole des Kaisers unterwerfen. Alles, was in Büchern oder auf dem Theater seinem Gewaltregiment nicht genau entsprach, wurde durch ein Machtwort unterdrückt. In jeder historischen Beziehung witterte er feindliche Anspielungen; der Titel vieler Theaterstücke musste geändert werden, um sie zur Aufführung gelangen zu lassen. Napoleon beurteilte die Bücher und Dramen lediglich nach dem Werte, den sie für seine politischen Absichten hatten: so lobte er ein schwächliches Stück von Luce de Lancival (1766—1810), „*Hector*", „weil es geeignet wäre, die Aufopferung für den Kriegsherrn zu befördern". Aus demselben Gefühl heraus war er so entzückt von Pierre Corneille, dessen Römerdramen, namentlich „*Horace*", ihm als eine gute Schule der militärischen Begeisterung erschienen. Auf St.-Helena äusserte er: „wenn Corneille zu meiner Zeit gelebt hätte, ich hätte ihn zum Fürsten ernannt". Da das nicht anging, begnügte er sich, die beiden einzigen grossen Schriftsteller seiner Zeit mit gehässigen Verfolgungen heimzusuchen.

Unter Napoleon sehen wir in Frankreich das Absterben der klassischen Schule, — das ist die Signatur seiner Periode. Die Zahl der Namen von Schriftstellern aus den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist Legion, aber sie gehören nur mit dem Rest ihres Lebens der neuen Litteraturzeit an, ihre Tradition reicht eigentlich in das 18. Jahrhundert zurück. Von keinem weiss die Litteraturgeschichte mehr als den Namen zu

melden, und selbst von diesen versinkt jetzt einer nach dem andern ins Reich der ewigen Vergessenheit. Einige retten sich noch eine Zeitlang durch ihre Beteiligung an den litterarischen Kämpfen der neuen Zeit, aber auch von ihnen kennt man nicht viel mehr als einige persönliche Gehässigkeiten und litterarische Anekdoten.

Nie ist einer reformatorischen Bewegung der Sieg gegen die Gegner so leicht geworden wie dem Romantismus in Frankreich gegen den Klassizismus. Alles, was nur den Erfolg verbürgen kann: Jugend, Mut, Talent, Begeisterung, war auf Seiten der Romantiker; die Klassiker hatten nichts für sich als ihre Zahl, ihre Jahre und die gesellschaftliche Stellung als ehrwürdige Überbleibsel aus dem 18. Jahrhundert (wofür sie von den Romantikern „Fossile" genannt wurden), als Mitglieder der Akademie und Beherrscher der Presse.

Mögen hier wenigstens die Namen der zu ihrer Zeit einflussreichsten Häupter der letzten Phase des Klassizismus stehen; sie begegnen Einem häufig bei der Lektüre der litterarischen Streitschriften aus den 20er Jahren dieses Jahrhunderts. — Da ist zuerst der Verfertiger eines Epos in zwölf Gesängen: *„Histoire de Philippe-Auguste"*, Parsival de Grandmaison (1759—1834), der die Tradition Ronsard's und seiner „Franciade" in derselben unpoetischen langweiligen Form fortsetzte.

Zahlreich waren besonders die Pfleger der didaktischen Dichtung um jene Zeit. Delille's Ruhm hatte anfeuernd gewirkt: zudem war bei Napoleon nichts besser angeschrieben als solche harmlose poetische Beschäftigung wie die Beschreibung der toten und lebenden Natur; dergleichen konnte seine politischen Kreise nicht stören und fand deshalb freundliche Unterstützung. Es ist unglaublich, welche Menge von beschreibenden Dichtungen in dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erschienen ist! Da wurde besungen — immer in mehreren Gesängen —: *„La tendresse maternelle"*, *„L'Espérance"*, *„L'Imagination"*, *„La Navigation"*, *„La Nature sauvage"*, *„L'Astronomie"*, *„La Gastronomie"*, kurz alles was nur irgendwie Stoff für einige tausend Alexandriner bot. Zu nennen sind für die didaktische Dichtung: Louis Fontanes (1757—1821), — Esménard (1770—1811), Verfasser einer *„Navigation"* in 8 Gesängen, — Lemercier (1772—1840), auch

als Dramatiker damals bekannt (durch eine Tragödie „*Agamemnon*" und ein Lustspiel „*Pinto*"), — Gabriel Legouvé (1764—1811), Verfertiger eines langen moralisirenden Gedichtes „*Le mérite des femmes*".

Ebenso üppig gedieh das Drama innerhalb der seit dem 17. Jahrhundert unabänderlich festgestellten Schablone. Fünf Akte voll erhabener Menschen und Gefühlen, mit der hölzernen Sprache der Leidenschaftslosigkeit, den „Confidents" und „Confidentes", genügten, um damals jedem Versemacher den Anspruch auf die Unsterblichkeit zu verleihen. Im Drama erblickten die Vertreter des Klassizismus ihre unumschränkte Domäne; hier waren die Regeln durch die ästhetischen Gesetzgeber des 17. Jahrhunderts und die fast zweihundertjährige Gewöhnung am festesten begründet, — und gerade auf diesem Gebiet vollzog sich der für die neue Schule siegreich ausgehende Kampf zwischen Klassizismus und Romantismus.

Als Dramatiker der klassischen Schule sind zu nennen: die beiden Arnault, Vater und Sohn, — Jouy, — Raynouard (1761—1836), dessen bedeutende Arbeiten über provenzalische Sprache und Litteratur seine schlechte Tragödie „*Les Templiers*" (1805) entschuldigen, — Baour-Lormian, die komische Person in dem Streite gegen die Romantiker; ferner die Komödiendichter Etienne (1778—1845), Verfasser des Operntextes „Cendrillon", — Picard (1769—1828), — Andrieux (1759—1833), — Duval (1767—1842).

Im Roman dieselbe geistige Öde, die trotz einer gewissen zur Schau getragenen Lüderlichkeit vorherrscht und die Romane der Madame de Genlis (1764—1831) heute unlesbar macht. Die bändereichen Geschichten der Genlis waren nichts als eine Auffrischung der Unnatur in den Romanen der Scudéry, gewürzt durch die pikante Beigabe des Skandals. — Als ihr Nachfolger ist Paul de Kock (1795—1871) zu betrachten, der durch einen gewissen spiessbürgerlichen Humor und namentlich durch seine platte Schlüpfrigkeit ein zahlloses Heer geschmackloser Leser beiderlei Geschlechts in aller Herren Ländern gefunden.

Allenfalls lässt sich in der Lyrik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ein kleiner Fortschritt zur poetischen Gefühlsechtheit bemerken. Die alten Formen des erkünstelten Griechen-

tums sterben schnell ab, Jean-Baptiste Rousseau hört auf, das bewunderte Vorbild der Lyriker zu sein, hier und da hören wir mitten durch den Lärm der bombastischen offiziellen Oden und Hymnen des Kaiserreichs einen warmen Ton des Herzens, der die neue Zeit auch für die Lyrik — nach einem Todesschlaf von fast 300 Jahren! — ankündigt. Da war vor Allen Désaugiers (1772—1827) dessen frische Lieder vor und neben Béranger sich grösster Beliebtheit erfreuten. Die echtfranzösische „Chanson“ hielt mit ihm endlich wieder ihren Einzug in die Litteratur, aus der sie seit den Tagen Villon's und Marot's verbannt gewesen. Seine Lieder sind sehr sangbar und flott gehalten und lassen sich noch heute selbst nach Béranger mit Vergnügen lesen. Die stärker vibrirenden Seiten des menschlichen Herzens schlägt er fast nie an, sondern er bleibt an der Oberfläche des Lebens, dessen unangenehmen Lagen er mit glücklichem Humor die heitere Seite abzugewinnen weiss. In der Form hat er viel Ähnlichkeit mit Béranger: die Refrains, die volkstümliche Sprache u. s. w. Als Probe seiner Dichtungsweise diene das folgende anspruchslose Liedchen:

Voilà comme l'esprit vient.

Ne v'là pas deux mois encore
Qu' j'étais sott' comm' je n' sais quoi!
On m'app'lait p'tite pécore,
Et tout chacun s'moquait d'moi.
J'leur répondais en colère:
Est-c' que l'esprit pouss' comm' ça?
Gny a temps pour tout: laissez faire . . .
P'tit à p'tit, j' sens qu' ça m' viendra.

Chez nous l'aut' jour, sans qu' j'y pense,
Benjamin arrive, et v'là
Qu' tout en badinant il m' lance
R'gards par-ci, p'tits mots par-là:
Ma têt' brûle, mon sang s' fige;
Qu'est-c' qu' c'est donc que l' mal qui m' tient?
Si c'est d' l'esprit, mon dieu! m' dis-je.
Qu' ça fait mal quand ça vous vient!

D'puis c' moment, ma p'tit' cervelle
A d'mi-mot sait tout saisir.
J'veux toujours parait' plus belle;
Vrai, je m' forme à fair' plaisir.

Plus j'avance, plus je trouve
Queuq' chose en moi d'inconnu . . .
Je n'sais pas trop c' que j'éprouve;
Mais je sens ben qu' l'esprit m'est v'nu.

Millevoye (1782—1816) verdient wegen einiger tiefempfundener lyrischer Gedichte die Anerkennung, die ihm seine übrigen Dichtungen (worunter mehrere „*Dialogues des morts*“) nicht verschaffen würden. Die rührendste seiner Poesien ist die im Gefühl des frühen Todes geschriebene sehr bekannte Elegie: „*La chute des feuilles*“, aus welcher einige Verse hier folgen:

De la dépouille de nos bois
L'automne avait jonché la terre;
Le bocage était sans mystère,
Le rossignol était sans voix.
Triste, et mourant à son aurore,
Un jeune malade, à pas lents,
Parcourait une fois encore
Le bois cher à ses premiers ans:

„Bois que j'aime, adieu, je succombe.
Votre deuil a prédit mon sort,
Et dans chaque feuille qui tombe
Je lis un présage de mort. — —
— — Et je meurs! De sa froide haleine
Un vent funeste m'a touché,
Et mon hiver s'est approché
Quand mon printemps s'écoule à peine.

Tombe, tombe, feuille éphémère!
Voile aux yeux ce triste chemin,
Cache au désespoir de ma mère
La place où je serai demain.
Mais vers la solitaire allée
Si mon amante désolée
Venait pleurer quand le jour fuit,
Eveille par un faible bruit
Mon ombre un instant consolée.“

Il dit, s'éloigne et sans retour!
La dernière feuille qui tombe
A signalé son dernier jour.
Sous le chêne on creusa sa tombe.
Mais ce qu'il aimait ne vint pas
Visiter la pierre isolée:
Et le pâtre de la vallée
Troubla seul du bruit de ses pas
Le silence du mausolée.

Die Losung: hier Romantiker! hier Klassiker! hat zehn Jahre lang, von 1820—1830, die französische Schriftstellerwelt in zwei Lager gespalten. Man kann für die von den beiden feindlichen Schulen vertretenen Prinzipien alle möglichen Definitionen geben, — im Grunde läuft doch alles darauf hinaus: die Klassiker waren die Alten, die Romantiker die Jungen. Unter den Namen der Romantiker aus dem Anfang der 20er Jahre begegnen wir keinem, dessen Träger nicht höchstens dem Jünglingsalter entwachsen war, — dagegen sehen wir aus den früher mitgetheilten Jahreszahlen, dass die Gegner der jungen Schaar sämmtlich die Mittagslinie des Lebens in jenem Kampfdezennium schon passirt hatten. Die

Jugend verlangte Neues: neuen Inhalt und neue Formen; die fünfaktige Römertragödie genügte ihr nicht mehr, über Boileau's „Vernunft"-Regeln machte sie sich lustig*), sie wagte Racine einen „*polisson*" zu nennen, die klassische Verskunst des „grossen Jahrhunderts" bespöttelte sie, — kurz, mit der Herrschaft des Geistes des 17. Jahrhunderts war es endlich zu Anfang des 19. aus. Die grosse Lüge von der sogenannten Blütezeit der französischen Litteratur unter Ludwig XIV. wurde als solche allmählich auch in Frankreich erkannt, und das Wort „*Classique*", sonst der höchste Ehrenname eines Schriftstellers, wurde zum Schmähwort.

Vorausgegangen war die gründliche Umgestaltung des Litteraturpublikums durch die Revolution. Der Hof des Königs hatte sein Ansehen als höchster Gerichtshof in Fragen des litterarischen Geschmacks eingebüsst; die Demokratie zog auch in die Litteratur ein, insofern fortan nicht mehr für ein auserwähltes Publikum, bestehend aus den höchsten Klassen der Gesellschaft, geschrieben wurde, sondern für die ganze Nation. Um dem Volke zu gefallen, mussten die Dichter sich aus dem Banne der poetischen Etikette losmachen und sich an die natürlichen Menschenempfindungen wenden. Das Volk weiss nichts von Aristoteles und seinen „drei Einheiten", es will sich im Theater unterhalten, will belustigt oder gerührt werden, gleichviel ob der strenge Ton der klassischen Tragödie oder die Abwechselung von Pathos und Humor ihm die starken Eindrücke verschafft. Alle für poetisch gehaltenen Gattungen der Verskunst, die ebenso gut und besser der Prosa überwiesen werden können, verschwinden, vor allen das Epos mit seiner langweiligen Nachahmerei des falschverstandenen Homer, dann das beschreibende Gedicht, diese Plage des 18. Jahrhunderts, und endlich die Römertragödie. — Auch die Kenntnis der altfranzösischen Litteratur nimmt zu, und zwar, merkwürdig genug, durch die verdienstvolle Tätigkeit eines Klassikers: Raynouard. Man erkannte erstaunt, welche Schätze echter Poesie man achtlos im Staube der Bibliotheken

*) Musset sang mit offener Verspottung Boileau's:

„Le jour ou l'Hélicon m'entendra sermonner,
Mon premier point sera qu'il faut déraisonner."

(„Après une lecture.")

hatte modern lassen, man publizirte eines nach dem andern jene wahren Epen des 12. und 13. Jahrhunderts, jene Liedersammlungen der ältesten Zeit, und freute sich an den „*Fabliaux*“, die gleichfalls damals zuerst veröffentlicht wurden.

Noch wichtiger aber für den Umschwung der litterarischen Anschauungen wurde das Eindringen fremder Litteratur in Frankreich. Übersetzungen von Shakespeare, Calderon, Schiller und Goethe wurden häufiger und fanden freundliche Aufnahme: erstaunt und beschämt sahen die Schriftsteller und das Publikum, dass es noch eine andere Kunst des Dramas gab als die französische des 17. Jahrhunderts. Das Buch der Frau von Staël „*De l'Allemagne*“ (1810) hatte wesentlich dazu beigetragen, den ästhetischen Gesichtskreis der Franzosen zu erweitern; Schlegels Vorlesungen über das Drama wurden übersetzt, eifrig gelesen und besprochen. Goethes „Werther“ war ein Buch, welches damals vielleicht mehr gebildete Franzosen in Übersetzungen gelesen hatten, als heutzutage. „Ossian“ fand Anklang und zahlreiche Nachahmer. Auch Lord Byron und Walter Scott hatten ein grosses französisches Publikum sich erobert.

Zwar wehrten sich die Klassiker mit allen Mitteln des Hohnes die immer gegen zahlreicher und kecker auftretenden Neuerer. Wer konnte etwas gegen sie ausrichten? waren sie nicht die Schüler der grossen Meister des 17. Jahrhunderts? waren sie nicht Akademiker, Männer in höchsten Ämtern, Professoren und dergleichen? Einer der wütendsten klassischen Gegner der Roman tiker, Baour-Lormian, rief diesen übermütig zu:

„Nous, nous datons d'Homère!“ —

Bekanntlich redeten sich die Nachäffer Virgils seit Ronsard's Zeiten allesamt ein, dass sie zur Schule Homers gehörten!

Aber das Publikum liess die Klassiker im Stich, — nämlich das Publikum, welches durch die Revolution litteraturfähig geworden war; es langweilte sich bei den korrekten Römerstücken der Arnault und Jouy, die nur noch durch das Spiel Talma's möglich waren, und las die witzig sein sollenden Satiren Baour-Lormians gegen die Romantiker entweder gar nicht oder verspottete sie. Zwar gelang es den Klassikern im Jahre 1823 bei Gelegenheit eines Gastspiels englischer Schauspieler, den Patriotis-

mus gegen die Einbürgerung Shakespeare's auf der französischen Bühne aufzustacheln, — als ob Shakespeare an der Niederlage von Waterloo Schuld gehabt —; als aber im Jahre 1827 von England aus abermals der Versuch gemacht wurde, Shakespeare'sche Stücke in englischer Sprache in Paris aufzuführen, klatschte das Publikum dem grossen Dichter des „perfiden Albion" lauten Beifall. Die chinesische Mauer, welche einseitigster Nationaldünkel zwischen sich und dem Geistesleben andrer Völker seit Jahrhunderten in Frankreich aufgerichtet und ängstlich gehütet hatte, brach endlich zusammen und mit ihr die Herrschaft der Unnatur, der Konvention, der starren Regel, — mit einem Worte: des Klassizismus. Im Jahre 1827 liess Victor Hugo, damals 25jährig, seinen „*Cromwell*" erscheinen, dessen Vorrede das Glaubensbekenntnis der Romantiker enthielt. Die Aufführung seiner „*Marion Delorme*" konnten die Intriguen der Chorführer der Klassiker noch hintertreiben (1829)*), — sein „*Hernani*", der im Februar 1830, im letzten Jahre des Bourbonenkönigtums, über die Bühne des Théâtre-Français schritt, bezeichnete den endgiltigen Sieg der Romantiker, den Triumph des 19. Jahrhunderts in der Litteratur über das 17. und 18. Jahrhundert. Noch heute liest man mit grösstem Vergnügen die Schilderung jenes in der Geschichte des französischen Theaters so denkwürdigen Abends**). Seit fast 2 Jahrhunderten, seit der ersten Aufführung des „*Cid*" von Corneille, hatte kein Stück die Zuschauer so heftig bewegt. Szenen roher Komik im Publikum, lautes Toben der Freunde wie Feinde, Rufe wie „*à la guillotine les siffleurs!*" und ähnliche Ausbrüche höchstgesteigerter Erbitterung machten die Aufführung des „*Hernani*" zu einem Schauspiel im Schauspiel. Die Romantiker siegten schliesslich, — die letzte Stunde des Klassizismus hatte geschlagen.

Aber auch in der Lyrik hatten die Romantiker, namentlich durch die ersten Gedichtsammlungen Victor Hugo's, sich als min-

*) Das Stärkste, was in dem Kampfe gegen die Romantiker von den Klassikern geleistet wurde, war eine förmliche Petition an den König Karl X., er möchte die Aufführung des „*Hernani*" verbieten! Der König war so verständig, den Bittstellern zu antworten: „Im Theater habe ich gleich jedem andern Pariser Bürger nur einen Platz im Parterre".

**) Vergl. Théophile Gautier's „Histoire du Romantisme".

destens ebenbürtige Gegner erwiesen. Solche Farbenpracht und Formenschönheit hatten die französischen Leser bei den Odendichtern, Madrigalverfertigern und Rondeaudrechslern nicht gefunden; es war, als ob plötzlich eine grosse graue Dunstwolke durch einen kräftigen Windstoss zerrissen worden und man endlich frei um sich sähe. Keine andere Regel als die der poetischen Wirkung kein Verbot des „enjambement“ (des Übergreifens eines Verses in den andern), kein Verbot vor allem der Anwendung religiöser Motive, welches Boileau so nachdrücklich erlassen hatte. Dafür aber das Vorwalten der vollen Individualität des Dichters, der Bruch mit der künstlich aufgepfropften Mythologie und all den bekannten Unnatürlichkeiten aus dem Perrükenzeitalter der französischen Litteratur, — dafür die Einführung einer grossen Weltauffassung, die Einsetzung des religiösen Gefühls in seine poetischen Rechte, die innige Belebung der Natur; kurz auch hier der Sieg der Poesie über die Versmacherei, des Gefühls und der wahren Kunst über die handwerksmässige Routine.

Schon in André Chénier hatten wir einen Vorläufer der neuen Richtung gesehen; wichtiger wurden für dieselbe zwei Schriftsteller, deren Hauptwerke, zu Anfang des 19. Jahrhunderts erschienen, zwar nicht völlig dem Romantismus zugerechnet werden können, die aber zum Verständnis des Sieges der neuen Epoche über das absterbende Zeitalter des Klassizismus von grösster Bedeutung sind: Chateaubriand und Madame de Staël.

* * *

François-Auguste Vicomte de Chateaubriand wurde in St. Malo (Bretagne) 1768 geboren. Mit 18 Jahren Lieutenant, diente er in der Armee bis zum Jahre 1791, wo er vor den Schrecken der Revolution nach Nordamerika sich flüchtete, dort Washington besuchte, für die amerikanische Unabhängigkeit schwärmte und sich in die Urwälder zurückzog, um ganz seinem Hange nach ursprünglicher Natürlichkeit zu leben. Man sieht, Rousseau’s Lehre trug bei ihm ihre praktischen Früchte; auch schwebte ihm das Waldidyll von Paul und Virginie vor. Er scheint aber nicht lange Wohlgefallen an der Waldeinsamkeit gefunden zu heben, denn schon im Jahre 1792 kehrte er nach Europa zurück, schloss sich der Koalitionsarmee der Emigranten und Feinde

seines Vaterlandes an, wurde bei Thionville verwundet und ging zur Genesung nach England. Hier veröffentlichte er sein erstes grösseres Werk: „*Essai historique, politique et moral sur les Révolutions*“ (1797), — ohne besondere Originalität und heute mit Recht vergessen. Nach Frankreich zurückgekehrt trat er, der stolze Aristokrat, in die Dienste des ersten Konsuls, nahm einen diplomatischen Posten in Rom an, legte ihn aber auf die Kunde von der Erschiessung des Herzogs von Enghien sofort nieder. In Rom hatte er die Ausführung seiner „*Martyrs*“ begonnen, die aber erst 1809 erschienen.

„Seinen litterarischen Ruhm begründete er durch die Veröffentlichung der Indianergeschichte „*Atala*“ im „*Mercure de France*“ (1801); sie war eine Episode aus seinem grösseren Werke „*Le génie du christianisme*“, welches ein Jahr später erschien. „*Atala*“ ist die bekannteste von Chateaubriand's Dichtungen: eine junge Indianerin hat ihrer unglücklichen Mutter das Gelübde getan, sich nie zu verheiraten; von Liebe zu einem Gefangenen ihres Vaters ergriffen und mit demselben entfliehend tötet sie sich, weil sie sich ausser Stande fühlt, ihrem Gelübde treu zu bleiben. Die junge Indianerin Atala ist heimlich eine Christin: dies giebt der Erzählung ihr eigentümliches Gepräge. Über den stilistischen Wert derselben herrscht nur eine Stimme: Chateaubriand ist der Meister der Naturbeschreibung, der Schilderung grosser Szenerien und mystisch-leidenschaftlicher Charaktere; aber seine Figuren, auch die in den späteren Erzählungen, haben alle etwas Krankhaftes, Mondsüchtiges an sich. Sie führen die rührendsten und erhabensten Reden, aber sie kommen uns vor wie schwindsüchtige Schemen ohne warmes Menschenblut in den Adern. Chateaubriand wurde durch „*Atala*“ der Erfinder des „tugendhaften Indianers“, der ja später in der amerikanischen Litteratur, besonders bei Cooper, eine so interessante Rolle gespielt hat. „*Atala*“ entzückte die Leser zu Anfang unseres Jahrhunderts noch mehr als seiner Zeit „Paul und Virginie“: es war mehr Christentum darin und mehr Leidenschaftlichkeit der Liebe, eine Mischung von keuscher Lüsternheit mit mystischer Frömmigkeit, wie sie gerade damals stark im Schwange war. Der Voltairismus hatte abgewirtschaftet, die Revolution und die Kriege hatten ein Bedürfnis nach

Ruhe, nach seelischer Befriedigung hervorgerufen. Die brutale Religionsfeindlichkeit der Revolution, welche den Sonntag wegdekretirt und die Kirchen geschlossen hatte, erzeugte eine Gegenströmung: ein Volk verliert wohl seine Religiosität allmählich, aber es lässt sich dieselbe nicht durch Dekrete rauben. Man wollte irgend etwas Positives, und das bot Voltaire nicht. Da erschienen „*Atala*“ und bald darauf „*Le génie du christianisme*“ und schilderten das Christentum weniger als eine Religion denn als einen Kunstgenuss des Gefühls. Das war die richtige Art, dem damaligen gebildeten Publikum das Christentum wieder zugänglich zu machen: bigott wollte man nicht scheinen, so viel von Voltaire hatten die Franzosen noch immer in sich; aber man sagte sich, wenn das Christentum so schön und liebenswürdig, so künstlerisch ist, wie Chateaubriand es darstellt, so braucht man sich dessen ja nicht mehr zu schämen. Das Christentum wurde wieder salonfähig, und Chateaubriand sein begeisterter litterarischer Prophet. Der glänzende Stil, die hinreissende Beredsamkeit im „Geiste des Christentums“ liessen über die ganz ungeschichtliche Auffassung und über die Unwissenheit des Verfassers hinwegsehen. Vorbereitet war diese religionsfreundliche oder vielmehr gefühlsschwelgerische Stimmung durch Ossian, Werther und „Jacopo Ortis“ von Ugo Foscolo; auch „Paul und Virginie“ hatte dazu beigetragen. Die Unbelebtheit und Langweile der bis dahin ausschliesslich geltenden griechisch-römischen Mythologie taten das ihrige, — man lechzte nach Natürlichkeit, nach wahrem Gefühl, nach einer Erlösung aus dem Formelbann des steifen Klassizismus. Indem Chateaubriand diesem Bedürfnis entgegenkam, ist er als der erste Romantiker zu betrachten.

Eine zweite Episode des „*Génie du christianisme*“ ist „*René*“ (1802). Die Subjektivität dieser kurzen Erzählung ist eine noch stärkere als in „*Atala*“, — überall blickt der Dichter selber hinter den Masken seiner Figuren hervor. René ist ein junger Weltschmerzler ganz nach dem Muster Werthers, den es ruhelos und befriedigungslos durch die Welt treibt; da tritt ein erschütterndes Ereignis an ihn heran: seine eigene Schwester fasst eine verzehrende Liebe zu ihm und um derselben zu entgehen, nimmt sie den Schleier; aber am Altare bricht ihr Geheimnis in den Worten „*je meurs pour toi!*“ hervor. In René schuf Chateaubriand den unglück-

seligen Typus des „interessanten Mannes“ mit den dunkeln Augen und Haaren, der geheimnisvollen Vergangenheit, dem glühenden Herzen und der völligen Blasirtheit. Dieser Typus kehrt von da ab in allen europäischen Litteraturen wieder: bei Byron, bei Heine, bei Musset und Victor Hugo, bei Puschkin und Anderen. René ist der Werther der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nur nach dem damaligen Geschmack mit etwas christlicher Mystik umgeben, welche den Haut-goût der sündhaften Liebe der Schwester für den Bruder nur steigerte. Auch in „*René*“ herrscht übrigens dieselbe Dämmerbeleuchtung wie in „*Atala*“: der Stil ist ganz ebenso bezaubernd, aber auch die Figuren ebenso molluskenhaft, ohne scharfe Umrisse, wie alle Geschöpfe Chateaubriand's. Was ihm vor allem mangelte, war Klarheit, im Fühlen wie im Denken und in der Darstellung. Dieselbe konfuse Sophistik, die ihn sein politisches Glaubensbekenntnis dahin formuliren liess: „*Je suis républicain par inclination, bourbonien par devoir et monarchiste par raison*“, — hat ihn auch nie dazu gelangen lassen, in seinen erzählenden Dichtungen eine Figur zu schaffen, welche ohne die fortwährende Beihilfe des Autors fest auf ihren Füssen stehen kann.

„*Les Natchez*“, abermals eine Indianergeschichte, ist weit schwächer als die beiden ersten Erzählungen; dagegen erhob sich Chateaubriand in „*Les aventures du dernier Abencerage*“ (1807), der besten Frucht seiner Reise nach Spanien und dem Orient, zu einer Höhe der Tragik, die er sonst nie wieder erreicht hat: sie ist die einfachste und zugleich wirkungsvollste seiner erzählenden Poesien. Auch findet sich darin des Dichters beste lyrische Leistung, das schöne Gedicht: „*Le montagnard émigré*“:

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance!
Ma soeur, qu'ils étaient beaux, les jours
De France!
O mon pays, sois mes amours
Toujours!

Te souvient-il que notre mère,
Au foyer de notre chaumière,
Nous pressait sur son sein joyeux,
Ma chère?
Et nous baisions ses blonds cheveux
Tous deux.

Ma soeur, te souvient-il encore
Du château que baignait la Dore,
Et de cette tant vieille tour
Du More,
Où l'airain sonnait le retour
Du jour?

Te souvient-il du lac tranquille
Qu'effleurait l'hirondelle agile,
Du vent qui courbait le roseau
Mobile,
Et du soleil couchant sur l'eau
Si beau?

Oh! qui me rendra mon Hélène,
Et ma montagne et le grand chêne?
Leur souvenir fait tous les jours
Ma peine;
Mon pays sera mes amours
Toujours!

Von Chateaubriand's sonstigen lyrischen Dichtungen ist nicht viel zu sagen: seine Stärke lag in der lyrischen Prosa. Er hat als Gesandter in Berlin (1820) ein mässiges dialogisirtes Gedicht auf das Grab der Königin Luise von Preussen geschrieben; ausserdem enthält das Gedicht „*L'Esclave*" (1807 in Tunis gedichtet) manche echtromantische Strophe, die Victor Hugo vorausahnen lässt. Der Sklave besingt die ihn liebende Gebieterin darin:

Belle et divine es-tu, dans toute ta parure,
Quand, la nuit, au harem je glisse un pied furtif,
Les tapis, l'aloès, les fleurs et l'onde pure
Sont par toi prodigués à ton jeune captif.
Quel bonheur! au milieu du péril que j'aggrave,
T'entourer de mes bras, te parer de mes fers,
Mêler à tes colliers l'anneau de ton esclave,
Toi que je sers, toi que je sers!

Auch sei beiläufig eines Dramas Chateaubriand's: „*Moïse*" hier gedacht, welches jedes dichterischen Schwunges entbehrt.

In den Jahren von 1807—1809 machte er Reisen im Orient, um sich durch den Anblick des heiligen Landes für seine längst vorbereitete grosse Arbeit „*Les Martyrs*" zu begeistern. Der Roman erschien 1809; er erregte nicht mehr dasselbe Interesse wie der „Geist des Christentums". Seine Komposition ist im höchsten Grade unkünstlerisch, uneinheitlich, und auch in der Sprache treten alle Schwächen Chateaubriand's mehr als sonst hervor, besonders die Wortmacherei, die den Mangel an klaren Gedanken unter einem Blumenregen schöner Phrasen verdeckt. Der Zweck des ungeheuer lang ausgesponnenen Romans ist derselbe wie im „Geist des Christentums": der Beweis, dass das Christentum nicht nur heiliger als alle anderen Religionen, vornehmlich die griechische Götterlehre, sondern auch schöner, poetischer sei. Leider misslingt

dem Dichter dieser Nachweis, denn das Christentum, wie er es schildert, lebt nur in seiner Phantasie, und das griechische Heidentum spielt wider seinen Willen die poetischere Rolle in dem Roman. Das Beste daraus sind einige Episoden, namentlich die der Velleda.

Ferner verdanken wir seiner Reise in den Orient das noch heute lesenswerte „*Itinéraire de Paris à Jerusalem*", eine nicht sehr glaubwürdige, aber schwungvolle Schilderung berühmter Landschaften.

Über Chateaubriand's politische Rolle können wir kurz hinweggehen: er blieb bis an sein Ende ein ehrlicher Legitimist ohne blinde Unterwerfung unter die törichte Politik der Bourbonen wie ohne Liebedienerei gegen die neuen Machthaber; gegen Napoleon wie gegen Louis-Philippe hat er seine redliche Überzeugung mannhaft vertreten.

Auch seine schlechten Arbeiten über englische Litteratur, zu denen es ihm durchaus am tieferen Studien fehlte, und seine vollständig misslungene Übersetzung von Milton's „Verlorenem Paradies" seien hier nur kurz angedeutet.

Die letzten Jahre seines Lebens verwandte Chateaubriand auf die Fortsetzung seiner Memoiren, die er schon im Jahre 1811 begonnen hatte. Sie erschienen seinem Willen gemäss erst nach seinem Tode (1848) unter dem Titel „*Mémoires d'outre-tombe*" in 12 starken Bänden. Die Schilderung seiner Knaben- und Jünglingsjahre liest sich sehr angenehm; von dem Zeitpunkt aber, da er nach Frankreich wieder zurückgekehrt an den Geschicken seines Vaterlands Anteil nimmt, wird die Lektüre unerträglich durch die beispiellos geschwätzige Eitelkeit des Memoirenschreibers, der in sich den eigentlichen Mittelpunkt der europäischen Politik erblickt und die Entwickelung der Dinge in Frankreich immer so darstellt, als ob von Napoleon bis auf Louis-Philippe alles im Grunde sein Werk gewesen. Die Art, sich fortwährend mit den historischen Persönlichkeiten zu vergleichen, wobei natürlich Napoleon schlecht wegkommt, wirkt betrübend lächerlich. Schon in seinen Romanen und Erzählungen hatte er immer sein eigenes liebes Ich in interessanter Pose vorgeführt, nur geschah es dort mit so viel Bescheidenheit, wie die dichterische Form gebieterisch verlangte,

— in den „Memoiren" herrscht die unverhüllte Selbstanbetung eines talentvollen, aber krankhaft eiteln Mannes.

Germaine de Staël (1766—1817) war die Tochter des Schweizers Necker, der in den ersten Jahren der Revolution zweimal Finanzminister gewesen. Geistig frühreif veröffentlichte sie kurz nach ihrer Verheiratung mit dem schwedischen Gesandten Staël (1785) eine kleine kritische Arbeit über ihren Lieblingsschriftsteller Jean Jacques Rousseau: „*Lettres sur le caractère et les ouvrages de J. J. Rousseau*" (1788), die kaum die nachmalige Verfasserin des Buches „*De l'Allemagne*" ahnen lässt. Sie wurde durch ihren Salon, in dem alles verkehrte, was in Paris Anspruch auf geistige Bedeutung machte, bald der Mittelpunkt der litterarischen Welt; schon damals entwickelte sie ihre oft bewunderte Virtuosität in der höheren Unterhaltung, mit der sie später Schiller in Weimar in so arge Verlegenheit setzte. Durch die Revolution zu ihrem grössten Schmerz gezwungen Paris zu verlassen, ging sie nach Coppet am Genfer See und erliess von dort aus ihre warmherzigen, aber natürlich erfolglosen „*Réflexions sur le procès de la reine*" (Marie Antoinette) im Jahre 1793, — ähnlich wie Schiller für Ludwig XVI. eine Verteidigungsschrift beabsichtigt hatte. Von sonstigen kleineren Schriften seien noch erwähnt drei ziemlich schwache Novellen („*Mirza*" — „*Adélaide et Théodore*" — „*Histoire de Pauline*"), und „*Réflexions sur le suicide*", die auch nicht sonderlich tief sind. Eine grössere moralphilosophische Arbeit „*De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*" (1796) enthält manchen guten Gedanken, bleibt aber zumeist an der Oberfläche; der zweite Teil ist sehr nachlässig ausgeführt.

Dagegen wurde ihre längere Schrift „*De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*" (1799) bahnbrechend für die neue Auffassung in litterarischen Dingen; sie ist als der theoretische Ausgangspunkt der Bewegung zu betrachten, die zum Bruche mit den Überlieferungen des 17. Jahrhunderts geführt hat. Zum ersten Mal sagte Jemand in Frankreich, dass die Litteratur eines Volkes sich nicht nach willkürlichen, ausserhalb seiner nationalen Entwickelung liegenden Regeln künstlich schaffen lasse, sondern dass sie wie jede

andere Betätigung des menschlichen Geistes der natürliche Ausdruck der volkstümlichen Bedingungen sein müsse. Das Theater der Griechen, die Poesie der Römer — sie seien organisch aus dem Leben des Volkes hervorgewachsen; dagegen sei die französische Litteratur des 17. Jahrhunderts und damit die ganze Litteraturentwickelung bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts eine erkünstelte gewesen, durch die Gunst eines einzigen Mannes, eines Despoten, gestützt. Man müsse endlich zu den natürlicheren Voraussetzungen einer lebendigen Litteratur zurückkehren. Hatte Chateaubriand in seinem „Geiste des Christentums“ das Heil in der Rückkehr zum christlichen Glauben mit seiner Schönheit und poetischen Glorie gesehen, so war der Gesichtskreis der Frau von Staël ein noch grösserer: los von der Unnatur und zurück zur Wahrheit! Für die zunächst liegende Fortgestaltung der Litteratur eines republikanischen Volkes verlangte sie eine republikanische Litteratur, d. h. nach ihr: eine auf den Prinzipien des Guten und Schönen sich aufbauende; dem falschen Heroismus und der leichtfertigen Tändelei müsse ein Ende gemacht werden. — Der erste Konsul, Napoleon, nahm lebhaften Anstoss an diesem Werke: ihm war das klassische Theater mit seinem Bombast, seinen Phrasen von Heldentum, Kriegesruhm und äusserlicher Ehre gerade recht; eine „republikanische Litteratur“ konnte seinen Plänen leicht hinderlich werden. Dazu kam, dass sich im Salon der inzwischen wieder nach ihrem geliebten Paris zurückgekehrten Frau von Staël die ganze liberalisirende Welt der Politiker und Schriftsteller traf, — dergleichen war verdächtig, und die Verfasserin des mutigen Buches erhielt den Befehl, sich nicht über 40 Meilen der Hauptstadt zu nähern.

Diese Ausweisungsordre hatte für Frau von Staël's litterarische Entwickelung die segensreichsten Folgen: sie ging im Jahre 1803, nach einem kurzen Aufenthalt in Coppet, nach Deutschland, wo sie durch die Vermittelung A. W. Schlegels mit sämtlichen Männern von Bedeutung in persönliche Beziehungen trat; so lernte sie z. B. Schiller, Goethe und Herder kennen. Mit Hilfe ihres litterarischen Beirats Schlegel studirte sie, so gut es anging, deutsche Litteratur und Philosophie, und was ihr an tieferem Wissen fehlte, ersetzte sie durch durch ein merkwürdig feines Gefühl, womit sie oft Ge-

biete erfasste, die ihr ohne ernstere Studien ewig verborgen geblieben wären. Im Jahre 1805 weilte sie in Italien, um von dort zurückgekehrt abermals Deutschland zu bereisen. Die Frucht ihres längeren Aufenthaltes in Berlin und Weimar war ihr berühmtes Buch „*De l'Allemagne*", geschrieben in den Jahren 1808—1809 und veröffentlicht 1810. Sie schilderte darin das gesellschaftliche und litterarische Leben des Nachbarvolkes, um welches sich bis dahin die Franzosen so gut wie gar nicht gekümmert hatten. Der Konvent hatte zwar Schiller und Klopstock zu französischen Bürgern ernannt, aber das Ernennungsdekret Schillers lautete auf den Namen „*Gilles*", und was Klopstock anlangt, so wäre es schwer gewesen, in dem ganzen vielhundertköpfigen Konvent ausser Anacharsis Clootz auch nur ein Mitglied zu finden, welches vorher je dessen Namen gehört. Von der reichen Entfaltung der deutschen Litteratur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, von Lessing, Goethe, Schiller, Herder, Wieland hatte man selbst in den gebildetsten Kreisen Frankreichs bis zum Erscheinen des Staël'schen Werkes keine Ahnung. „*De l'Allemagne*" war wie eine geistige Offenbarung für die zahlreichen Elemente in Frankreich, die sich nach Befreiung aus den engen Schranken des „Gallogriechentums" sehnten. Chateaubriand hatte die höchst zweifelhafte Poesie des Indianertums nach Frankreich gebracht, — die Staël vermittelte den Franzosen zuerst die Kenntnis der grossen eigenartigen Geistesentwickelung ihres wichtigsten Nachbarvolkes. Das Buch ist in Deutschland oft der Gegenstand herber Angriffe gewesen, — durchaus mit Unrecht: bedenkt man, dass die Staël keine Vorarbeiten benutzen konnte, sondern lediglich auf ihr eigenes gesundes Urteil und die Mitteilungen ihrer litterarischen Bekanntschaften in Deutschland angewiesen war, so staunt man über das in den meisten Fällen das Richtige treffende Verständnis für so fremde Dinge und Menschen, wie deutsche Litteratur und Philosophie, deutsche Dichter und Philosophen einer in den Traditionen des 18. Jahrhunderts erzogenen französischen Schriftstellerin sein mussten. Es ist noch heute eines der lesenswertesten Werke aus jener Zeit und sollte in Deutschland mehr beachtet werden, als es leider geschieht; wir verweisen namentlich auf die Schilderung ihres Aufenthaltes in Weimar. Die Kapitel über Schiller, Goethe,

Lessing, Winckelmann, über den Wallenstein*), den Faust sind noch immer von hohem Interesse, trotz der vielen verzeihlichen Irrtümer. Es hat sehr lange gedauert, bis die Franzosen ein besseres Werk über deutsche Litteratur erhielten. — Das Buch erregte den Zorn Napoleon's im höchsten Maasse; er selbst hatte die Zensur desselben übernommen, und ehe noch ein Exemplar verkauft worden, liess er es confisziren und einstampfen; die später in England erschienene zweite Auflage (1813) wurde nach dem einzigen geretteten Exemplar gedruckt. Durch seinen Polizeimeister Savary (Herzog von Rovigo) liess er der Verfasserin die Verbannung aus Frankreich anzeigen; in dem Schreiben desselben finden sich u. a. folgende Worte: „Mir ist es so vorgekommen, als behage Ihnen die Luft Frankreichs nicht (weil sie die deutsche Litteratur gerühmt hatte!), und so weit sind wir noch nicht gesunken, dass wir unsere Vorbilder bei den Völkern suchen müssen, welche von Ihnen bewundert werden. *Votre livre n'est pas français.*" — — Mit Anerkennung von dem geistigen Aufschwunge einer fremden Nation zu sprechen, mit der Napoleon übrigens damals (1810) in Frieden lebte, galt für unfranzösisch! Sehr wahrscheinlich ist des Kaisers Zorn dadurch zu solcher Gehässigkeit gesteigert worden, dass in dem ganzen dicken Buche „*De l'Allemagne*" auch nicht an einer Stelle seiner Erwähnung geschah. Napoleon hat die Frau von Staël bis an sein Ende gehasst: noch auf St. Helena scheute er sich nicht, das Andenken seiner toten Gegnerin mit Verdächtigungen ihrer Frauenehre zu verunglimpfen.

Von ihrer italienischen Reise brachte sie den Stoff zu ihrem bedeutendsten Roman „*Corinne ou l'Italie*" mit, der 1807 erschien. Ein schon im Jahre 1802 veröffentlichter Roman in Briefen „*Delphine*" hatte ihm die Richtung vorgezeichnet: die Schilderung des Herzenslebens einer geistig hochstehenden Frau, die sich im Leben unbefriedigt fühlt, über sich hinaus strebt und die bei aller geistigen Superiorität sich nach einer idealen, sie ganz ausfüllenden Liebe sehnt. Delphine war, trotz mancher Verhüllungen, Frau

*) Ziemlich gleichzeitig mit dem Buche „De l'Allemagne" erschien eine französische Übersetzung des „Wallenstein" durch Benjamin Constant, den Freund der Frau von Staël.

von Staël selbst, wie sie war, — Corinna ihr weibliches Ideal, dem gleichzukommen der brennende Wunsch ihres Lebens. Beide Romane sind schlecht komponirt, übertrieben in den Situationen und Stimmungen, aber aus beiden schlägt uns das Herz einer grossen Frau entgegen, hören wir die Sprache einer leidenschaftlich nach Vervollkommnung ringenden Seele. Die Schilderungen Italiens in „*Corinne*“ sind zum Teil von grosser Schönheit und stehen in nichts den besten Stellen bei Chateaubriand nach.

Nach dem Sturze Napoleons kehrte sie endlich wieder nach Paris zurück, aber die langen Jahre des Exils und ihre rastlose Tätigkeit hatten ihre Kraft gebrochen; sie wurde ihres neuen Aufenthalts in der von ihr so oft zurückersehnten „Rue du Bac“ nicht wieder froh: im Jahre 1817 ist sie gestorben.

Wir knüpfen hieran die Erwähnung des Freundes der Staël: Benjamin Constant (1767—1830), eines höchst talentvollen aber ganz gesinnungslosen politischen Schriftstellers und Redners, dessen Roman „*Adolphe*“ eine stilistisch wie psychologisch feinziselirte Arbeit ist. An scharfer Seelenbeobachtung übertrifft er Chateaubriand's „*René*“, der ihm zum Vorbild gedient hat.

29. Kapitel.

Tendenzschriftsteller.

Maistre. — Courier. — Béranger. — Barbier. — Barthélemy.

Joseph de Maistre (1754—1821) hat fast immer im Auslande gelebt, vornehmlich in der Schweiz und in Russland: daher erklärt sich zum Teil die krasse Einseitigkeit seines ultrareaktionären und ultrapapistischen Standpunktes. Von seinen Werken sind die wesentlichsten seine „*Considérations sur la Révolution française*," — „*Du Pape*" und die „*Soirées de St. Pétersbourg*." Als Gegengewicht gegen die zahlreichen der Revolution günstigen Schriften mag die Lektüre des ersten Buches Wert haben, im übrigen atmet es eine so vollkommene Verkennung geschichtlicher Notwendigkeit und solchen blindwütigen Hass gegen alles, was seit 1789 in Frankreich geschehen, dass bei aller Kraft und zugleich Eleganz des Stils die Wirkung zwischen Widerwillen und Heiterkeit schwankt. — Das Buch „*Du Pape*" ist eine sehr geschickte Verteidigung der Unfehlbarkeit des Papstes als eines Schutzes der Völker gegen die Vergewaltigung durch ihre Fürsten. — In den „*Soirées de St. Pétersbourg*" wird die immer zunehmende Verworfenheit des Menschengeschlechts in den düstersten Farben geschildert und als einziger Heiland — der Henker gepriesen. Das alles mit gravitätischem Ernst und stilistischer Meisterschaft vorgetragen. Joseph de Maistre

war der Theoretiker der nach dem Sturze Napoleon's über Europa hereinbrechenden Gegenrevolution.

In **Paul-Louis Courier** (1774—1825) fand der oppositionelle Liberalismus unter den wiedereingesetzten Bourbonen seinen talentvollsten, witzigsten Prosaiker. An peinlicher Feile der Sprache übertrifft ihn selbst in der französischen Litteratur mit ihrer reichen stilistischen Durchbildung Niemand. Wer mustergültiges Französisch studiren will, sei auf Courier's Schriften verwiesen. Seinen „Pamphlets" merkt man die ungeheure Arbeit nirgends an, die ihm die Form gekostet: er hat sie sich schwer gemacht, damit dem Leser die Lektüre leicht sei. Gegen den Militärdespotismus Napoleons wie gegen die nichts lernende und alles vergessende Beschränktheit der Restauration aufs tiefste erbittert, schrieb er, der publizistische Vorkämpfer des freien Bürgertums, seine glänzenden offenen Briefe, Petitionen und Pamphlets. Er schämte sich durchaus nicht des Namens „Pamphletschreiber": man lese nur sein von echt attischem Witz getränktes „*Pamphlet des pamphlets*" vom Jahre 1824 über seine ungerechte Verurteilung in Folge einer politischen Flugschrift. Manchmal erinnert er an die „*Satire Ménippée*"; auch aus Rabelais hat er Anregungen geschöpft, wie er denn überhaupt sich bestrebte, dem in der klassischen Periode etwas gelenksteif gewordenen Französisch durch die Wiederauffrischung der sprachlichen Überlieferung der Renaissance einen grösseren Schwung zu geben. Wenige Schriftsteller zeigen eine so ausgeprägte Individualität wie Paul- Louis Courier: man erkennt ihn an den ersten besten 10 Zeilen wieder, die Einem zufällig vor Augen kommen. Ein Feind des abgenutzten Bildes und der sprachlichen Schablone wird er doch nie gesucht; — er ist originell, ohne paradox zu sein. Nicht von so grossen Gesichtspunkten ausgehend wie seiner Zeit der Verfasser der „Junius-Briefe" in England, ist er ihm in dem kleinen Kriege des Tages durch den vernichtenden Sarkasmus weit überlegen. In seinem unablässigen Kampf gegen die Bourbonen gleicht er Béranger: was dieser in 4 oder 5 Strophen ins Volk hinaussingt, wirft Courier in einem Heftchen von einem Bogen Prosa unter die Leser, — der Erfolg Bérangers war natürlich ein grösserer: die Poesie ist

eine mächtigere Waffe als die Prosa. Am meisten aber erinnert Courier an Pascal's „*Lettres provinciales*“, die er selbst als Muster seines Lieblingsgenres hinstellte.

Im Jahre 1816 veröffentlichte er seine erste Flugschrift: „*Pétition aux deux chambres*“, mit dem berühmt gewordenen schlichten Anfang: „*Messieurs, je suis Tourangeau*“, in welcher er die haarsträubenden Greueltaten des bourbonischen „weissen Schreckens“ in den Provinzen schmucklos und wahrheitsgetreu den Kammern schilderte. Von dem Tage ab war er der bestgehasste und am meisten verfolgte Schriftsteller unter der Restauration. — Als ihm 1820 bei der Wahl eines Mitgliedes der „Académie des Inscriptions“ ein ganz verdienstloser Edelmann vorgezogen wurde, schrieb Courier, einer der gründlichsten Kenner des Altertums und eigentlich ein geborenes Mitglied jener Akademie, eine offene „*Lettre à Messieurs, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*“, in der er mit schneidendem Hohn und unwiderstehlichem Witz den Servilismus der Akademiker brandmarkte. — Von seinen zahlreichen andern Flugschriften nennen wir noch: ‚*Simple discours de Paul Louis, vigneron de la Chavonnière aux membres du conseil de la commune de Véretz*“, gerichtet gegen den Ankauf des Schlosses Chambord für den Herzog von Bordeaux mittelst einer Nationalsubskription. Er wurde in Folge dieser meisterhaften Satire zu Gefängnis und Geldstrafe verurteilt. — Ferner: „*Lettre à M. Renouard, sur une tache d'encre faite à un manuscrit à Florence*“, und die „*Pétition à la chambre des députés pour les villageois qu'on empêche de danser*“. Selten hat ein Schriftsteller es so gut wie Paul-Louis Courier verstanden, über Dinge und Menschen von flüchtigem Tagesinteresse so anziehend zu schreiben, dass ihnen eine gewisse Unsterblichkeit durch seine Werke sicher ist.

Der im Jahre 1825 erfolgte Tod Courier's durch einen Meuchelmord blieb lange unaufgeklärt und gab natürlich Anlass zu Verdächtigungen seiner legitimistischen und jesuitischen Gegner; es hat sich aber später herausgestellt, dass Courier der Privatrache eines Forstbeamten zum Opfer gefallen war; der Mörder wurde seltsamer Weise von den Geschworenen freigesprochen.

Béranger.

Von unvergleichlich grösserer Wirkung auf die Gemüter als Courier's Pamphlets waren die von Millionen Lippen gesungenen Lieder eines Dichters, der zuerst wieder in Frankreich seit dem unheimlichen Schweigen von Jahrhunderten jene Töne anstimmte, die im Herzen seines Volkes einen Widerhall fanden, wie sich in keiner Litteratur ein Dichter eines mächtigeren rühmen kann. Die so lange vergrabene Liederquelle, vom Zauberstabe eines sangeskundigen Dichters aus dem Volke hervorgerufen, strömte plötzlich in überraschender Fülle ans Licht. Hatte Désaugiers schon mit den klassischen Manieren des 18. Jahrhunderts gebrochen, so tat Béranger das in noch viel bewussterer Weise, und zugleich erhob er die *Chanson*, des französischen Volkes altbewährte Waffe gegen Unbill aller Art, auf eine Höhe der Gesinnung, die sie nie zuvor erreicht. Désaugiers begnügte sich mit der Verherrlichung derselben heitern Lebensgenüsse, die auch die sogenannten Lyriker des 17. und 18. Jahrhunderts besungen hatten, — ausser Wein, Weib und Gesang kannte er kaum andere Liederstoffe; Béranger schuf die neue politische *Chanson* des Pathos wie der Satire.

Pierre-Jean de Béranger wurde in Paris 1780 als der Sohn eines heruntergekommenen Edelmanns im Hause seines armen Grossvaters, eines ehrsamen Schneiders, geboren. In seinem Liede: „*Le tailleur et la fée*" (1822) heisst es darüber:

> Dans ce Paris plein d'or et de misère,
> En l'an du Christ mil sept cent quatre-vingt,
> Chez un tailleur, mon pauvre et vieux grand-père, —

Auf seine altadlige Abstammung hat er sich nie etwas zu Gute getan, und als ihm dennoch später die legitimistische Presse das *de* vor seinem Namen streitig machen wollte, antwortete er ihr mit dem Liede „*Le Vilain*", worin er für sich die Rechte eines schlichten Bürgerlichen energisch in Anspruch nahm:

> Hé quoi! j'apprends que l'on critique
> Le *de* qui précède mon nom.
> Êtes-vous de noblesse antique?
> Moi, noble? oh! vraiment, messieurs, non.
> Non, d'aucune chevalerie
> Je n'ai le brevet sur velin.

Je ne sais qu'aimer ma patrie . . .
Je suis vilain et très-vilain . . .
Je suis vilain,
Vilain, vilain.

Des jungen Béranger nahm sich eine Tante in Péronne freundlich an ; sie schickte ihn in die dortige Schule, später zu einem Drucker in die Lehre und sorgte so lange für ihn, bis er im Jahre 1798 zu seinem Vater nach Paris zurückkehren konnte. Hier begann er früh seine dichterische Tätigkeit, die sich aber anfangs auf ganz anderem Gebiete versuchte als im Liede. Bis zum Jahre 1813, wo er den *„Roi d'Yvetot"* dichtete, hatte er sich in all den Formen der Poesie bewegt, die damals üblich waren, Idyllen, Hymnen und dergleichen geschrieben, ohne seinen eigentlichen Beruf klar zu fühlen. 1803 fasste er sich ein Herz und übersandte Lucian Bonaparte, der für einen Dichter galt, einige seiner Poesien, unter denen aber noch keines der „Lieder". Der Bruder Napoleons war entzückt von dem Talent des jungen Poeten und trat ihm, da er von dessen bedrängter Lage gehört, sein kleines Gehalt als Mitglied der Akademie ab; so hat Béranger 9 Jahre lang fast allein von derselben Akademie seinen Unterhalt bezogen, der anzugehören er sich später stets geweigert hat. Ein kleines Amt als einer der Schreiber der Universität nahm er schon im Jahre 1809 an, um ungestört durch Nahrungssorgen seiner Muse zu leben. In dieser Stellung, die er bis 1821 bekleidete, hat er seine ersten Chansons gedichtet, die ihm sofort die allgemeine Liebe des Volkes und selbst die Anerkennung der litterarischen Welt verschafften. Er wurde Mitglied der unter Désaugiers' Präsidentschaft stehenden Dichtergenossenschaft *„Le Caveau"*, jener an wahren Talenten der offiziellen Akademie überlegenen heiteren Privatakademie.

Das Lied *„Le roi d'Yvetot"* bezeichnet so ziemlich das Maass dessen, was an politischer Satire unter Napoleon I. erlaubt war: damals galt es schon für ein sehr kühnes Wagstück, dem militairischen Gewalthaber das Bild eines friedfertigen, kleinbürgerlichen Fabelkönigs entgegenzuhalten. Das politische Lied trat aber bei Béranger erst nach dem Sturze Napoleon's, unter der Restauration, in den Vordergrund; bis dahin hatte er sich wesentlich auf das heitere, auch vor der bedenklichen Frivolität nicht zurückscheuende

Geselligkeits-Lied beschränkt. Zu sangbaren, allbekannten Melodien gedichtet waren diese echtfranzösischen Chansons gleich nach ihrem Erscheinen in Aller Munde: Frankreich hatte endlich seine Lyrik wiedergefunden! Viele dieser kurzgeschürzten Lieder sind der Art, dass ernstliche Vorwürfe gegen die Unmoralität des Dichters laut wurden; wir glauben aber, dass Béranger das Richtige getroffen hat, wenn er in der Vorrede zu der Ausgabe von 1833 sich äusserte: „Dies ist kein Buch, welches den Anspruch erhebt, zur Erziehung junger Mädchen zu dienen.“ — Die Grenzen, welche sittliche, nicht prüde Männer für die Poesie innegehalten wissen wollen, hat Béranger kaum irgendwo überschritten; auch darf man bei der Beurteilung der betreffenden Chansons nie vergessen, dass sie für Franzosen, also ein südlicheres Volk als wir Deutsche, geschrieben sind und dass es von jeher zu den mehr oder weniger berechtigten Eigentümlichkeiten des französischen Liedes gehört hat, sich vor erotischen Anspielungen nicht zimperlich zu scheuen.

Seine Schlag auf Schlag folgenden kecken Lieder gegen das Bourbonenregiment, gegen die Zensur, die Priesterherrschaft, die Pressmaassregeln und all die zahllosen Schikanen, mit denen sich Ludwig XVIII. und Karl X. so unbeliebt wie möglich zu machen wussten, zogen Béranger einen Prozess nach dem andern zu; wegen der Strophe des Liedes „*L'Enrhumé*“:

Mais la Charte encor nous défend;
Du roi c'est l'immortel enfant:
Il l'aime, on le présume.
. , . . .
.
Amis, c'est là,
Oui, c'est cela,
C'est cela qui m'enrhume.

wurde Anklage gegen ihn erhoben, weil — die beiden punktirten Zeilen eine Majestätsbeleidigung enthielten! Die härteste Strafe, die ihn traf, war eine Verurteilung zu 9 Monaten Gefängnis und 10000 Franken Geldbusse. Aber aus seiner Zelle im Gefängnis „La Force“ richtete er einige seiner stärksten Angriffe gegen die Misswirtschaft der Bourbonen, während ihm die Haft selbst aufs angenehmste versüsst wurde durch die Teilnahme zahlreicher unbekannter Freunde, die ihn mit Leckerbissen aller Art versorgten

und ihm z. B. mehr Wein sandten, als er schicklicherweise trinken konnte.

Seine kleine Stelle hatte er schon 1821 verloren, auch sonst hatte er jedes Opfer für seine dichterische Unabhängigkeit gebracht und sich durch keine Verfolgungen von der Veröffentlichung neuer Lieder abschrecken lassen: um so ehrenvoller für ihn, dass er nach der Julirevolution sich mannhaft weigerte, von seinen einflussreichen Freunden, deren Manche Minister geworden, sich für die ausgestandenen Unbillen durch ein gutbesoldetes Amt entschädigen zu lassen. Für ihn kamen persönliche Beweggründe nie in Betracht, wenn es galt, der Sache der Freiheit gegen die Willkür durch sein Lied zu dienen. Es wird von Béranger's Zeitgenossen anerkannt, dass unter den Faktoren, die den Sturz der Bourbonen im Jahre 1830 herbeigeführt haben, seine Lieder nicht der unwichtigste gewesen; dennoch wies er jede Belohnung seiner Dienste zurück, am drastischsten in dem Liede: „*A mes amis devenus ministres*", worin es u. a. heisst:

Non, mes amis, non, je ne veux rien être;
Semez ailleurs places, titres et croix.
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître:
Oiseau craintif je fuis la glu des rois.
Que me faut-il? maîtresse à fine taille,
Petit repas et joyeux entretien,
De mon berceau près de bénir la paille,
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien. — —

Béranger hatte seinen wahren Beruf nach langen vergeblichen Versuchen gefunden und ist ihm unwandelbar treu geblieben. Man lese in der Beziehung sein schönes Gedicht „*La vocation*", dessen erste Strophe lautet:

Jeté sur cette boule
Laid, chétif et souffrant;
Étouffé dans la foule,
Faute d'être assez grand;
Une plainte touchante
De ma bouche sortit;
Le bon Dieu me dit: Chante,
Chante, pauvre petit!

Zu den besten seiner Lieder gehören: „*Le Sénateur*" — „*Roger Bontemps*" — „*Les gueux*" mit dem echt Villon'schen Refrain:

Les gueux, les gueux,
Sont les gens heureux;
Ils s'aiment entre eux.
Vivent les gueux!

Ferner das Abschiedslied der Maria Stuart, — „*La Sainte Alliance des Peuples*“ (1818) mit dem schönen Anfang:

J'ai vu la Paix descendre sur la terre,
Semant de l'or, des fleurs et des épis.
L'air était calme, et du dieu de la guerre
Elle étouffait les foudres assoupis.
„Ah! disait-elle, égaux par la vaillance,
Français, Anglais, Belge, Russe ou Germain,
Peuples, formez une sainte alliance,
Et donnez-vous la main. — —

„*Les révérends peres*“ (1819) gegen die Jesuiten gerichtet —, „*La mort du roi Christophe*“, — „*Le cinq mai 1821*“ (auf Napoleons Tod), — „*Nabuchodonosor*“ (eine furchtbare Verhöhnung Ludwigs XVIII.) „*Le marquis de Carabas*“ (eine Satire auf die zurückgekehrten übermütigen Emigranten), — „*La cocarde blanche*“ (gegen das unpatriotische Banquet der Royalisten zur Feier des Jahrestags des Einzugs der feindlichen Armeen in Paris), — „*La Sainte Alliance Barbaresque*“ (nämlich der drei Raubstaaten Algier, Tunis und Marocco), — „*Le dieu des bonnes gens*“ mit der schönen Anfangsstrophe — die Anfänge sind bei Béranger meist das Beste —:

Il est un Dieu; devant lui je m'incline,
Pauvre et content, sans lui demander rien.
De l'univers observant la machine,
J'y vois du mal, et n'aime que le bien.
Mais le plaisir à ma philosophie
Révèle assez des cieux intelligents.
Le verre en main, gaîment je me confie
Au Dieu des bonnes gens.

Sehr rührend ist das Lied auf die „Heimkehr der Verbannten nach Frankreich“, mit den ergreifenden Schlussversen:

France adorée!
Douce contrée!
Puissent tes fils te revoir ainsi tous!
Enfin j'arrive,
Et sur la rive
Je rends au ciel, je rends grâce à genoux.
Je t'embrasse, ô terre chérie!
Dieu! qu'un exilé doit souffrir!
Moi, désormais je puis mourir.
Salut à ma patrie!

Wir nennen ferner: „*Le tailleur et la fée*“ (auf seine früheste Jugend), — „*Les hirondelles*“ (ungemein beliebt geworden, namentlich ein Lieblingslied der in Algier kämpfenden Soldaten), — „*Les souvenirs du peuple*“. — Das letztere ist eine jener Verherrlichungen Napoleons, an denen Béranger's Liedersammlungen so reich sind. Wie er einerseits durch seine geflügelten Pfeile dem Bourbonenkönigtum tötliche Wunden beigebracht hat, so ist auf Béranger auch ein grosser Teil der Schuld an der Wiederaufrichtung des Napoleonidentrones zu wälzen. Er und die schönfärbenden Historiker — besonders Thiers — haben im Volke die Legende vom kleinen Korporal wach gehalten, welche zur Wahl Louis-Napoleons zum Präsidenten der Republik und dann gemäss dem natürlichen Laufe der Dinge zum zweiten Empire die Wege geebnet hat. Der Dichter hat die herbe Frucht seines poetischen Napoleonkultus noch zu kosten bekommen, denn er starb erst im Jahre 1857.

Béranger hat nie etwas Höheres sein wollen als ein Liedersänger fürs Volk, ein Chansonnier. Ursprünglich keine andere Tendenz mit seinen Liedern verfolgend als die, heitere Dinge in heiteren Tönen zu besingen, hat er durch die ungeahnte Verbreitung seiner Chansons bald erkannt, dass „das Lied eine nützliche Waffe sei“, wie er in einem Gedichte an seinen Freund Désaugiers sagt. Seit alle Welt hinter dem unschuldigen „König von Yvetot“, wunderwelche tiefe Politik gesucht, hat Béranger mehr und mehr das harmlose Lied mit dem gereimten Pamphlet vertauscht. Für seine politischen Ziele mag das ein Vorteil gewesen sein; für die bleibende Bedeutung Béranger's als Liederdichter verlieren gerade seine politischen Angriffslieder mehr und mehr an Wert. Zu den Dichtern e r s t e n Ranges wird überhaupt kein Einsichtiger Béranger zählen wollen, aber auf seinem eigensten Gebiet, dem des vergänglichen, leichtfertigen oder auch zur Abwechslung bequem-sentimentalen Liedes, ist er Frankreichs, ja vielleicht überhaupt der neueren Zeit grösster Dichter. Kein Poet hat so gut wie er den Ton getroffen, den der geistige Mittelstand in seinen poetischen Momenten gerade gern hat. Aber der Geschmack des Volkes ändert sich auch in solchen Dingen, und so ist schon heute ein gewisses Sinken der Beliebtheit Béranger's zu bemerken. Nur einmal hat Béranger den Versuch gemacht, sich

über die Schranken der heiteren oder sentimentalen Chanson zu erheben, in dem ergreifenden Gedicht „*Jeanne la Rousse*“; er ist ihm so gut gelungen, dass wir das Vereinzelte dieser Art höherer Dichtung bei ihm nur bedauern können. Immerhin hat er zwei Menschenalter hindurch seinem Volke Freude bereitet und ihm in trüben Zeitläufen den Glauben an eine hellere Zukunft durch seine frischen, mutigen Lieder gestärkt. Die Namen solcher geistigen Wohltäter pflegt ein Volk meist noch lange, nachdem ihre Werke vergessen, mit Liebe zu nennen.

In den letzten Jahren seines Lebens hat Béranger nichts mehr gedichtet, das zweite Kaiserreich hatte ihm die poetische Schaffensfreude benommen. Aber mit berechtigtem Stolz durfte Frankreichs grösster Chansonnier in dem Abschiedsgedicht an seine Muse von sich rühmen:

Bénis ton sort, par toi la poésie
A d'un grand peuple ému les derniers rangs,
Le chant qui vole à l'oreille saisie
Souffla tes vers même aux plus ignorants,
Vos orateurs parlent à qui sait lire,
Toi, conspirant tout haut contre les rois,
Tu marias, pour ameuter les voix,
Des airs de vielle aux accents de la lyre.
Adieu, chansons! mon front chauve est ridé,
L'oiseau se tait, l'aquilon a grondé.

An den litterarischen Kämpfen zwischen Klassikern und Romantikern hatte Béranger keinen Anteil genommen, obgleich er durch sein Freisein von jedem Zopf mindestens zu den Antiklassikern zu rechnen ist. Charakteristisch in dieser Beziehung ist die Anekdote, wonach er eines Tages einem Akademiker auf die Frage: Wie würden Sie in der poetischen Sprache das Meer bezeichnen? — einfach geantwortet habe: Nun, „das Meer“! — Also Neptun, Thetis und Amphitrite geben sie ganz auf? — Ganz und gar. — Dass er bei solchen durchaus unakademischen Grundsätzen die Wahl in die Akademie standhaft ablehnte, ist erklärlich.

Auguste Barbier
(1805—1882).

Ein Jahr nach der Juli-Revolution erschien ein Bändchen eines unbekannten jungen Mannes von 26 Jahren: „*Ïambes*“ von

Auguste Barbier, welches eine kräftigere Sprache redete als Béranger. In weniger als einem Jahre hatte die niedrige Interessenwirtschaft Louis-Philippe's so viel unerfreuliche Erscheinungen an die Oberfläche gebracht, dass für einen Satiriker der richtige Augenblick gekommen war. Nie zuvor war in Frankreich eine so zornige poetische Sprache gehört worden: an Schärfe der Pamphletlitteratur aus der Zeit der Ligue mindestens gleichkommend, dabei aber von wahrhaft niederschmetterndem Pathos beseelt und in klangvollen Versen geschrieben, waren die Strafgedichte Barbier's für die Juliregierung ungefähr das, was Juvenal's Satiren für die römische Kaiserzeit gewesen. Seine „*Ïambes*" sind nie wieder übertroffen worden, selbst Victor Hugo's „*Châtiments*" kommen ihnen an grandioser Einfachheit und Einheitlichkeit des Tones nicht gleich. Barbier selbst hat sich zu dieser Höhe dichterischen Schwunges nie wieder erhoben, — seine nach den *Ïambes* erschienenen Gedichtsammlungen „*Il Pianto*" — dem politischen Unglück Italiens gewidmet — und „*Lazare*" — über englische Zustände — enthalten zwar noch manche Schönheiten, stehen aber hinter den „*Ïambes*" weit zurück. In den letzten Jahrzehnten seines unlängst beendeten Lebens war Barbier geradezu vergessen, — er hatte sich durch kein neues Werk von Bedeutung der neuen Generation ins Gedächtnis gerufen.

Die „*Ïambes*" enthalten in der jetzigen Zusammenstellung 19 Gedichte; die besten sind: „*La curée*" (das Jägerrecht) — gegen die Ausbeuter der Revolution, die Herren in feinen Handschuhen gerichtet, die sich gemächlich die blutigen Strassenschlachten vom Fenster aus ansehen und nachher den politischen Raub unter sich teilen; — „*L'Emeute*", — „*La popularité*", — „*L'Idole*", — „*La cuve*" (Paris) — und „*Melpomène*" (gegen die „Blut- und Koth-Litteratur" gerichtet, die damals zuerst in Buch und Theater sich in Frankreich auftat).

Barbier sagte ohne Scheu vor den Parteien Allen die Wahrheit, den politischen Betrügern wie den Betrogenen; er sah heller als die meisten andern Dichter seiner Zeit, — er sah schon 1831 das klägliche Ende der Juli-Monarchie voraus, und während Béranger aus Hass gegen die Bourbonen seinen Helden Napoleon in Dutzenden von Liedern wie einen halben oder ganzen Gott pries, schrieb

Barbier die wunderbare Dichtung „*L'Idole*" aus Anlass der Krönung der Vendôme-Säule mit Napoleons Statue. Er war der Erste, der gegen die verhängnisvolle Kaiser-Legende seine warnende Stimme erhob, der Erste, der ohne alle Phrase den Franzosen sagte, was ihnen Napoleon gekostet. Hier einige Stellen dieses grossartigen Gedichtes, der bedeutendsten politischen Dichtung der französischen Litteratur:

Encor Napoléon! encor sa grande image!
Ah! que ce rude et dur guerrier
Nous a coûté de sang et de pleurs et d'outrage
Pour quelques rameaux de laurier! — —
— — O Corse à cheveux plats! que ta France était belle,
Au grand soleil de messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle,
Sans frein d'acier ni rênes d'or;
Une jument sauvage à la croupe rustique,
Fumante encor du sang des rois;
Mais fière, et d'un pied fort heurtant le sol antique,
Libre pour la première fois!
Jamais aucune main n'avait passé sur elle
Pour la flétrir et l'outrager;
Jamais ses larges flancs n'avaient porté la selle
Et le harnais de l'étranger;
Tout son poil reluisait, et, belle vagabonde,
L'œil haut, la croupe en mouvement,
Sur ses jarrets dressée, elle effrayait le monde
Du bruit de son hennissement.
Tu parus, et sitôt que tu vis son allure,
Ses reins si souples et dispos,
Centaure impétueux, tu pris sa chevelure,
Tu montas botté sur son dos.
Alors, comme elle aimait les rumeurs de la guerre,
La poudre et les tambours battants,
Pour champ de course, alors, tu lui donnas la terre,
Et des combats pour passe-temps:
Alors, plus de repos, plus de nuits, plus de sommes,
Toujours l'air, toujours le travail,
Toujours comme du sable écraser des corps d'hommes,
Toujours du sang jusqu'au poitrail!
Quinze ans, son dur sabot, dans sa course rapide,
Broya des générations;
Quinze ans, elle passa fumante, à toute bride,
Sur le ventre des nations.

Enfin, lasse d'aller sans finir sa carrière,
D'aller sans user son chemin,
De pétrir l'univers, et, comme une poussière,
De soulever le genre humain,
Les jarrets épuisés, haletante et sans force,
Près de fléchir à chaque pas,
Elle demanda grâce à son cavalier corse;
Mais, bourreau, tu n'écoutas pas!
Tu la pressas plus fort de ta cuisse nerveuse;
Pour étouffer ses cris ardents,
Tu retournas le mors dans sa bouche baveuse,
De fureur tu brisas ses dents.
Elle se releva: mais un jour de bataille,
Ne pouvant plus mordre ses freins,
Mourante, elle tomba sur un lit de mitraille,
Et du coup te cassa les reins. — —

Nicht minder kräftig ist der Schluss, in welchem er dem französischen Volke zuruft:

„— — il ne se souvient que de l'homme qui tue
Avec le sabre ou le canon,
Il n'aime que le bras qui dans des champs humides
Par milliers fait pourrir ses os;
Il aime qui lui fait bâtir des Pyramides,
Porter des pierres sur le dos.
— — Le peuple, c'est la fille de taverne,
La fille buvant du vin bleu,
Qui veut dans son amant un bras qui la gouverne,
— — Et qui n'a d'amour
Que pour l'homme hardi qui la bat et la fouaille
Depuis le soir jusqu' au matin.

In demselben Gedicht finden sich auch einige Verse, die offenbar direkt gegen Béranger und seinen Napoleon-Götzendienst gerichtet sind:

Non, non, Napoléon n'est plus souillé de fanges:
Grâce aux flatteurs mélodieux,
Aux poètes menteurs, aux sonneurs de louanges,
César est mis au rang des dieux. — —

Die stärkste Stelle aber findet sich am Schluss des zweiten Abschnitts des „*Idole*", wo Barbier nach Aufzählung aller Greuel der Invasion ausruft:

Eh bien! Dans tous ces jours d'abaissement, de peine,
Pour tous ces outrages sans nom,

Je n'ai jamais chargé qu'un être de ma haine . . .
Soit maudit, ô Napoléon!

Wir zitiren aus der Fülle des Grossartigen, das sich fast auf jeder Seite der „*Ïambes*“ findet, noch einige Stellen aus „*La curée*“:

Quant à tous ces beaux fils aux tricolores flammes,
Au beau linge, au frac élégant,
Ces hommes en corset, ces visages de femmes,
Héros du boulevard de Gand,
Que faisaient-ils tandis qu'à travers la mitraille,
Et sous le sabre détesté,
La grande populace et la sainte canaille
Se ruaient à l'immortalité?
Tandis que tout Paris se jonchait de merveilles,
Ces messieurs tremblaient dans leur peau,
Pâles, suant la peur, et la main aux oreilles,
Accroupis derrière un rideau.

C'est que la Liberté n'est pas une comtesse
Du noble faubourg Saint-Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse,
Qui met du blanc et du carmin;
C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix rauque, aux durs appas,
Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,
Agile et marchant à grands pas,
Se plaît aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds. — —

Als satirischer Tendenzdichter muss endlich noch

Barthélemy.

(1796—1877)

genannt werden. Nachdem er im Verein mit seinem intimsten Freunde Méry (1798—1866) gleich Béranger das System der Restauration poetisch bekämpft und in den komischen Epopöen „*La Villéliade*“ und „*La Peyronnéide*“ das Ministerium lächerlich gemacht, begann er nach der Juli-Revolution eine leidenschaftliche Opposition gegen die Mittelmässigkeit des Louis-Philippismus in einem

unter dem Titel „*Némésis*“ allwöchentlich mit peinlicher Regelmässigkeit erscheinenden satirischen Gedicht. Ohne den Ausdruck des männlichen Zorns über die Ausbeutung der Revolution zu Gunsten einiger „Macher“ so in seiner Gewalt zu haben, wie Auguste Barbier, entwickelte Barthélemy in der „*Némésis*“ mehr Witz, als jener in seinen geharnischten *Ïambes*; er schlägt nicht so wütig drein, aber die Hiebe seiner zierlichen Peitsche hinterlassen darum nicht minder blutige Striemen. Zuweilen schwingt sich Barthélemy zu einem grossartigen Pathos auf, so in den Gedichten „*La Statue de Napoléon*“ und „*La fête du soleil*“. — Er war übrigens gleich Béranger einer der Dichter, die durch ihre blinde Vergötterung Napoleons dem zweiten Kaiserreich vorgearbeitet haben.

30. Kapitel.

Die Romantiker.

I.

Alphonse de Lamartine

(1790—1869)

gilt noch heute, obwohl sein Ruhm sichtlich erblasst, für einen der grossen Dichter des Jahrhunderts. Er besitzt nichts von dem fortreissenden Schwunge Victor Hugo's, noch weniger von der Keckheit und Originalität Musset's; keine tiefe Leidenschaft, keine sich uns aufzwingende Macht des Gedankens, nicht einmal eine besonders originelle Form, — und doch hat er zu seiner Zeit in den höheren Klassen Frankreichs und weit über sein Vaterland hinaus einen Leserkreis oder vielmehr eine Schaar entzückter Bewunderer gehabt, wie kaum ein andrer seiner Zeitgenossen. Seine grosse Beliebtheit erklärt sich durch die Periode, in der seine ersten Dichtungen erschienen, und durch die dem Geschmack eines gewissen Publikums völlig entsprechende poetische Ausdrucksweise. Es darf behauptet werden, dass das Erscheinen eines Buches wie seine „*Méditations*" in unsern Tagen fast spurlos am Publikum vorübergehen würde.

Die „*Méditations*" (1820) waren Lamartine's erste poetische Leistung, zugleich die erste Sammlung lyrischer Gedichte, die einen andern Ton anschlugen als die seelenlosen Reimereien des 17. und

18. Jahrhunderts. Leider verfiel Lamartine in das entgegengesetzte Extrem: seine „*Méditations*“, und ebenso alle späteren Gedichte, enthalten zu viel Gefühl, strömen über von tränenreicher Empfindsamkeit und Gottseligkeit. Der Dichter hat nur eine Saite auf seiner Leier: die der sanftmelancholischen Betrachtung über Gott, Natur und Menschenherz. Er verfügt nur über Molltöne; auf die Dauer wird die Lektüre seiner Gedichte durch ihre monotone Mittelmässigkeit geradezu lästig. Viel trägt dazu die korrekte Langweiligkeit der Form bei: Lamartine's Gedichte schaffen sich ihre Form selbst aus dem poetischen Geiste heraus, sondern nur zu häufig ist es die Form, der Reim, welche den Gedanken und das Bild erzeugen. Man merkt gar bald, dass der Dichter nicht dem zwingenden Drange des Innern folgend seine eintönigen Klagen anstimmt, sondern dass er sich in dem Wohlklang schöner aber inhaltloser Verse gefällt. Lamartine's Lyrik hat etwas sanft Einlullendes, ihre Lektüre wirkt wie eine Fahrt auf glatter Wasserbahn in einem leise sich wiegenden Boote, um dessen Planken harmlose kleine Wellen regelmässig plätschern. Zuweilen weckt uns aus dem traumlosen Schlummer irgend ein hochtönendes Wort, ein gewagtes Bild, aber wenn wir halberwacht nach dessen tieferem Sinne forschen, so ergibt sich ein herzlich unbedeutender Gedanke, oft eine Widersinnigkeit, die man allerdings beim Lesen lyrischer Dichtungen mit in den Kauf zu nehmen gelernt hat. Die meisten Stücke der „*Méditations*“ leiden zudem an einer ausser allem Verhältnis zur Bedeutung des Inhalts stehenden Länge. — Wo aber Lamartine einem wirklich tiefen Gefühl seines Herzens Ausdruck giebt, wird er zuweilen — zwar nicht grossartig, aber entzückend durch die Lieblichkeit der Sprache und die Zartheit der Empfindung. Die Liebe spielt in seinen Gedichten eine sehr gemächliche Rolle; ein unschädlicher Platonismus mit vielen Tränen, steter Aufopferung und ohne heftige Wallungen sorgt dafür, dass sie in die Hände junger Damen und sehr empfindsamer Jünglinge ohne Bedenken gelegt werden können. Lamartine's „*Méditations*“ sowohl wie die später veröffentlichten „*Nouvelles méditations*“ (1823) und „*Harmonies poétiques et religieuses*“ (1830) sind wesentlich Damenpoesie, und die Damen waren es auch, die durch ihre dankbare Begeisterung seinen Ruhm zuerst begründeten. — Geradezu komisch nehmen

sich aber die häufigen koketten Vergleiche aus, die Lamartine zwischen sich und — Lord Byron anstellt, dem er von allen bedeutenderen Dichtern Frankreichs vielleicht am fernsten steht. Die Pose der weltschmerzlichen Entsagung hat Lamartine dem grossen englischen Dichter nachzuahmen versucht, — von der erschütternden Gewalt in Byron's lyrischer Sprache hat er nichts aufzuweisen.

Die beste lyrische Dichtung Lamartine's, auch die heute noch gelesenste, ist „*Le Lac*", dem Andenken an eine verlorene Jugendliebe Elvira gewidmet. Sie möge als beste Probe für seine poetische Art dienen.

Le Lac.

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?

O lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes;
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés;
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents, inconnus à la terre,
Du rivage charmé frappèrent les échos:
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots:

„O temps, suspends ton vol! et vous, heures propices!
„Suspendez votre cours!
„Laissez-nous savourer les rapides délices
„Des plus beaux de nos jours!

„Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
„Coulez, coulez pour eux;
„Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
„Oubliez les heureux.

„Mais je demande en vain quelques moments encore,
„Le temps m'échappe et fuit;
„Je dis à cette nuit: sois plus lente; et l'aurore
„Va dissiper la nuit.

„Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive,
„Hâtons-nous, jouissons!
„L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
„Il coule et nous passons!"

Temps jaloux, se peut-il que ces moments d'ivresse,
Où l'amour à longs flots nous verse le bonheur,
S'envolent loin de nous de la même vitesse
Que les jours de malheur?

Hé quoi! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace?
Quoi! passés pour jamais? quoi! tout entiers perdus?
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus?

Eternité, néant, passé, sombres abîmes,
Que faites-vous des jours que vous engloutissez?
Parlez, nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous nous ravissez?

O lac! rochers muets! grottes, forêt obscure!
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle Nature,
Au moins le souvenir!

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
Qui pendent sur tes eaux!

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés!

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: ils ont aimé!

Die bedeutendste poetische Schöpfung Lamartine's ist „*Jocelyn*" (1835), ein tragisches Epos in 9 „Époques", in Alexandrinern. Die Form ist die eines Tagebuches, wodurch die Wirkung vielfach abgeschwächt wird. Der Inhalt ist in Kürze dieser: Jocelyn, ein

Bauernsohn, tritt seiner Schwester zu Liebe, um ihr eine Mitgift zu verschaffen, mit 16 Jahren von seinen eigenen Erbansprüchen zurück und bereitet sich für den Dienst der Kirche vor. Die Revolution zwingt ihn, aus dem Priesterseminar in die Berge zu flüchten; dort trifft er in der einsamen „Adlergrotte“ ein junges Mädchen, Laurence, in Männerkleidern, liebt in ihr zuerst einen Freund, nachdem ein Zufall ihm das Geschlecht seines Asylgefährten verrathen, das schöne Weib, entsagt ihr aber, als sein sterbender Bischof ihn beschwört, sich dem Seelenheil der von der Welt abgeschlossenen Bergbewohner zu weihen und Priester zu werden. Laurence wartet vergeblich auf den Geliebten, und nachdem ihr endlich Kunde geworden von seiner frommen Treulosigkeit, verschwindet sie aus der Gegend, ohne dass Jocelyn erfährt, wohin. Nach langen Jahren sieht er sie als Sterbende wieder; sie hat sich nach einem wilden Leben wieder in die Berge zurückgeflüchtet, wo sie zuerst den Traum wahrer Liebe geträumt, und dort stirbt sie in seinen Armen. Er gräbt ihr hoch oben im Gebirge ein einsames Grab. — Der Reiz dieser, leider viel zu langen, Dichtung liegt weniger in der etwas süsslichen Erzählungsweise und den Charakteren der beiden Hauptpersonen, als in dem sprachlichen Zauber, der über das Ganze ausgebreitet ist. Auch raffte sich in „*Jocelyn*“ Lamartine zuerst — und zuletzt — zu einer gewisssen Plastik der Schilderung auf; manche Einzelheiten derselben gehören zu dem Gelungensten, was wir aus der poetischen Erzählungslitteratur der Franzosen besitzen.

In seiner zweiten epischen Dichtung „*La chute d'un ange*“ (1838) verliess Lamartine leider den Boden der Wirklichkeit wieder und begab sich in das sentimental-seraphische Gebiet, welches allerdings der salbungsvollen Phrase weniger Hindernisse entgegensetzt als so irdische Verhältnisse, wie sie „*Jocelyn*“ enthält. Der Engel Cedar verliebt sich in das schöne Menschenkind Daidha und vergisst in seiner Verliebtheit, zur festgesetzten Stunde wieder im Himmel zu sein. Deswegen auf die Erde verwiesen und hier der üblen Behandlung der Nachkommen Kains preisgegeben, erleidet er Qualen, gegen die Dante's Visionen aus der Hölle ein angenehmer Zeitvertreib sind. Das Gedicht spielt zur Zeit vor der Sündflut, — die poetische Darstellung ist entsprechend vorsünd-

flutlich. Offenbar hat Lamartine sich durch Byron's „*Heaven and Earth*" zu diesem ungeheuerlichen Phantasiestück verführen lassen; sein Abfall gegen Byron's grossartige Dichtung ist kläglich.

Aus den ferneren Dichtungen Lamartine's heben wir noch hervor: eine herbe Ode auf Napoleon's Tod in den „*Nouvelles méditations*" (gegen Manzoni's „*Cinque Maggio*" eine sehr winzige Leistung), — „*Dernier chant du pèlerinage de Childe Harold*" (1825), eine sentimentale Verwässerung und Verfrömmelung des echten „*Childe Harold*", — ferner eine legitimistisch-gesinnungstüchtige Ode auf Karls X. Krönung: „*Chant du Sacre*", die dem Verfasser das Kreuz der Ehrenlegion eintrug, — was ihn bekanntlich nicht hinderte, im Jahre 1848 an der Spitze der kurzlebigen provisorischen Regierung der zweiten Republik zu stehen.

Aus den im allgemeinen schwächlichen „*Confidences*" erwähnen wir die reizende Episode „*Graziella*".

Unter den zahlreichen Prosaschriften Lamartine's, deren viele nichts als Büchermacherei zur Abtragung seiner Schulden waren, verdient hervorgehoben zu werden: seine „*Histoire des Girondins*" (1847), eine mehr schwungvolle als quellenmässige Darstellung der Revolutionsgeschichte von 1789—1794. Die Beliebtheit dieses geschichtlichen Werkes hat wesentlich dazu beigetragen, ihn beim Ausbruch der 48er Revolution an die Spitze der Regierung zu bringen.

Mit grosser Vorsicht zu benutzen sind seine beiden anderen historischen Schriften „*Trois mois au pouvoir*" und „*Histoire de la Révolution de 1848*": er hat sie hauptsächlich geschrieben, um sich selbst zu glorifiziren oder gegen Angriffe von rechts und links zu verteidigen.

Eine poetisch verklärte Darstellung seiner Reisen im Orient lieferte er in den „*Souvenirs pendant un voyage en Orient*" (1835).

Casimir Delavigne

(1793—1843)

wird zwar gewöhnlich gleichfalls unter die Romantiker gezählt, aber Inhalt und dichterische Auffassung seiner Werke, der lyrischen wie der dramatischen, weisen ihn in die Reihe jener verkappten Klassiker, welche der herrschenden Zeitströmung folgend ihre dich-

terische Unfähigkeit hinter den äusserlichen Formen des Romantismus geschickt zu verbergen wussten. Unter Ludwig XIV. wäre er einer der ersten von den begünstigten Hofpoeten gewesen, unter Ludwig XV. vielleicht Voltaireaner, — unter der Restauration wie nach der Juli-Revolution war er der Gelegenheitsphrasenmacher des geistigen Mittelstandes. Eine Sammlung frostiger Gedichte, in denen er nach der Räumung des französischen Gebietes durch die koalirten Armeen das Unglück der Invasion besang, unter dem Titel „*Messéniennes*" (1816—1818), enthält eine Fülle schöngereimter Rhetorik, aber keine wahre Poesie. In einer zweiten Sammlung von „*Messéniennes*" behandelte er Momente aus dem griechischen Unabhängigkeitskampfe und ähnliche Stoffe, über die sich in pathetischem Tone eine gereimte Trivialität sagen liess. Die matte Zeit nach den Napoleonischen Kriegen war solcher schwächlichen Dichterei sehr günstig: es gehörte nur ein gewisses liberales Phrasenwörterbuch dazu, um damals schnell beliebt, und — nach 1830 — schnell vergessen zu werden. Die wachsende Bedeutung der eigentlichen Romantiker, Victor Hugo's Dramen, Oden und Balladen, Musset's Lieder, haben Delavigne bald die wohlverdiente Stelle an den staubigsten Stellen der Bibliotheken angewiesen. Eine Spezialität Delavigne's war die Anfertigung von Nationalhymnen; für die Juli-Revolution, aber natürlich erst nach dem Siege der Liberalen, dichtete er eine „*Parisienne*", die eine Zeitlang viel gesungen wurde, heute aber vollkommen vergessen ist. Um von Delavigne's Dichterei eine Vorstellung zu geben, mögen hier einige Verse jener Hymne stehen, mit welcher er allen Ernstes die Marseillaise beseitigt zu haben glaubte:

Peuple français, peuple de braves,
La Liberté rouvre ses bras;
On nous disait: soyez esclaves!
Nous avons dit: soyons soldats!
Soudain Paris dans sa mémoire
A retrouvé son cri de gloire:
En avant, marchons
Contre leurs canons!
A travers le fer, le feu des bataillons,
Courons
A la victoire! etc. etc.

Bedenkt man, dass dieser Sturmmarsch nach der Juliwoche in behaglicher Sicherheit geschrieben wurde, so gewinnt der Schlussrefrain ein besonders komisches Aussehen. — Eine für die Polen gedichtete „*Varsovienne*“ ist um kein Haar besser.

Erfolgreich, indessen ohne nachhaltige Wirkung waren Casimir Delavigne's Dramen: „*Les Vêpres Siciliennes*“ (1819); „*Le Paria*“ (1821) mit einigen schwungvollen Chorstellen, aber im übrigen voll hohler Rhetorik; „*Marino Faliero*“ (1829), eine Nachahmung des bekannten Byron'schen Dramas; „*Louis XI.*“, sein bestes Stück, und „*Les enfants d'Edouard.*“ — Von seinen drei Komödien verdient „*L'école des vieillards*“ (1823) einige Beachtung wegen der anmutigen Charakterzeichnung; sie wird noch heute zuweilen aufgeführt.

Alfred de Vigny.
(1797—1863.)

Er hat drei Werke hinterlassen, welche ihm für lange Zeit einen Ehrenplatz unter den Romantikern anweisen werden: einen Band Balladen unter dem Titel „*Poëmes antiques et modernes*“ (1822), ein Drama „*Chatterton*“ (1835) und einen historischen Roman „*Cinq-Mars*“ (1826). Seine andern Arbeiten, darunter „*Stello, ou les diables bleus*“ (1832) und „*Servitude et grandeur militaires* (1833) sind heute vergessen, nur zum Teil mit Recht.

Alfred de Vigny war der wenigst fruchtbare unter den Romantikern, — er hielt zu streng auf eine künstlerisch vollendete Form, um viel zu schreiben. Dadurch sind aber die meisten seiner lyrischen Balladen in den „*Poëmes antiques et modernes*“ noch heute von unwiderstehlichem Zauber der Sprache, und auch inhaltlich von einer keuschen Schönheit, die für die vornehme Kälte entschädigt. Zu den besten Stücken der genannten Sammlung gehören „*Moïse*“, — „*La femme adultère*“, — „*Dolorida*“, — „*La neige*“, — „*Le cor*“, und sprachlich allenfalls die längere Dichtung „*Eloa*“. Eine gewisse Schwüle liegt über allen ausgebreitet, trotz der klaren Form. Vigny ist von allen Romantikern derjenige, der am wenigsten von den Übertreibungen der Schule aufweist. Bei allem tiefen Gefühl wahrt er die Reinheit der Form und vermeidet die aufdringliche Originalitätshascherei, die z. B. bei Hugo, aber auch

bei Musset manchmal, so störend wirkt. Am meisten Ähnlichkeit liesse sich zwischen ihm und Alfred Tennyson herausfinden; auch mit unserm Uhland hat er manches gemein. Den echten Balladenton hat kein anderer Dichter in Frankreich so glücklich wie Vigny getroffen. Wir geben einige Strophen aus „*Le cor, ou la mort de Roland*“ als Beispiel für seine Meisterschaft in der poetischen Stimmung. Das schöne Gedicht wurde durch die erste Ausgabe der *Chanson de Roland* veranlasst:

Tous les preux étaient morts, mais aucun n'avait fui.
Il reste seul debout, Olivier près de lui;
L'Afrique sur les monts l'entoure et tremble encore.
— „Roland, tu vas mourir, rends-toi,“ criait le More;

„Tous tes Pairs sont couchés dans les eaux des torrents.“
Il rugit comme un tigre, et dit: „Si je me rends,
„Africain, ce sera lorsque les Pyrénées
„Sur l'onde avec leurs corps rouleront entraînées.“

— „Rends-toi donc, répond-il, ou meurs, car les voilà.“ —
Et du plus haut des monts un grand rocher roula.
Il bondit, il roula jusqu'au fond de l'abîme,
Et de ses pins, dans l'onde, il vint briser la cime.

— „Merci! cria Roland; tu m'as fait un chemin.“
Et jusqu'au pied des monts le roulant d'une main,
Sur le roc affermi comme un géant s'élance,
Et, prête à fuir, l'armée à ce seul pas balance. —

Roland gardait les monts; tous passaient sans effroi.
Assis nonchalamment sur un noir palefroi,
Qui marchait revêtu de housses violettes,
Turpin disait, tenant les saintes amulettes:

„Sire, on voit dans le ciel des nuages de feu;
Suspendez votre marche: il ne faut tenter Dieu.
Par Monsieur Saint-Denis, certes, ce sont des âmes
Qui passent dans les airs sur ces vapeurs de flammes.

Deux éclairs ont relui, puis deux autres encor.“ —
Ici l'on entendit le son lointain du cor.
L'Empereur étonné, se jetant en arrière,
Suspend du destrier la marche aventurière.

— „Entendez-vous?“ dit-il. „Oui, ce sont des pasteurs
Rappelant les troupeaux épars sur les hauteurs“,
Répondit l'archevêque, „ou la voix étouffée
Du nain vert Obéron qui parle avec sa fée.“ —

Et l'Empereur poursuit; mais son front soucieux
Est plus sombre et plus noir que l'orage des cieux.
Il craint la trahison, et tandis qu'il y songe,
Le cor éclate et meurt, renaît et se prolonge.

— „Malheur! c'est mon neveu! malheur! car si Roland
Appelle à son secours, ce doit être en mourant.
Arrière, chevaliers, repassons la montagne!
Tremble encor sous nos pieds, sol trompeur de l'Espagne!" —

Sur le plus haut des monts s'arrêtent les chevaux;
L'écume les blanchit; sous leurs pieds, Roncevaux
Des feux mourants du jour à peine se colore.
A l'horizon lointain fuit l'étendard du More.

— „Turpin, n'as-tu rien vu dans le fond du torrent?"
— „J'y vois deux chevaliers: l'un mort, l'autre expirant.
Tous deux sont écrasés sous une roche noire;
Le plus fort, dans sa main, élève un cor d'ivoire,
Son âme en s'exhalant nous appela deux fois."
Dieu! que le son du cor est triste au fond des bois! — —

Am bekanntesten ist sein Gedicht „*Moïse*", welches den Tod Mosis besingt. Auch daraus einige Stellen:

Or, des champs de Moab couvrant la vaste enceinte,
Pressés au large pied de la montagne sainte,
Les enfants d'Israël s'agitaient au vallon,
Comme les blés épais qu'agite l'aquilon.
Dès l'heure où la rosée humecte l'or des sables
Et balance sa perle au sommet des érables,
Prophète centenaire, environné d'honneur,
Moïse était parti pour trouver le Seigneur.
On le suivait des yeux aux flammes de sa tête,
Et, lorsque du grand mont il atteignit le faîte,
Lorsque son front perça le nuage de Dieu
Qui couronnait d'éclairs la cime du haut lieu,
L'encens brûla partout sur les autels de pierre.
Et six cent mille Hébreux, courbés dans la poussière,
A l'ombre du parfum par le soleil doré,
Chantèrent d'une voix le cantique sacré;
Et les fils de Lévi, s'élevant sur la foule,
Tels qu'un bois de cyprès sur les sable qui roule,
Du peuple avec la harpe accompagnant les voix,
Dirigeaient vers le ciel l'hymne du Roi des Rois. —
Et, debout devant Dieu, Moïse ayant pris place,
Dans le nuage obscur lui parlait face à face. —

Il disait au Seigneur: „Ne finirai-je pas?
Où voulez-vous encor que je porte mes pas?
Je vivrai donc toujours puissant et solitaire?
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre! —
Que vous ai-je donc fait pour être votre élu?
J'ai conduit votre peuple où vous avez voulu.
Voilà que son pied touche à la terre promise;
De vous à lui qu'un autre accepte l'entremise,
Au coursier d'Israël qu'il attache le frein,
Je lui lègue mon livre et la verge d'airain. —
Pourquoi vous fallut-il tarir mes espérances,
Ne pas me laisser homme avec mes ignorances,
Puisque du mont Horeb jusques au mont Nébo
Je n'ai pas pu trouver le lieu de mon tombeau?
Hélas! vous m'avez fait sage parmi les sages!
Mon doigt du peuple errant a guidé les passages.
J'ai fait pleuvoir le feu sur la tête des rois;
L'avenir à genoux adorera mes lois;
Des tombes des humains j'ouvre la plus antique,
La mort trouve à ma voix une voix prophétique;
Je suis très-grand, mes pieds sont sur les nations,
Ma main fait et défait les générations. —
Hélas! je suis, Seigneur, puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre. —
Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche;
Aussi, loin de m'aimer voilà qu'ils tremblent tous,
Et quand j'ouvre le bras, on tombe à mes genoux.
O Seigneur! j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!" —
Or, le peuple attendait, et, craignant son courroux,
Priait sans regarder le mont du Dieu jaloux;
Car s'il levait les yeux, les flancs noirs du nuage
Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage,
Et le feu des éclairs, aveuglant les regards,
Enchaînait tous les fronts courbés de toutes parts.
Bientôt le haut du mont reparut sans Moïse;
Il fut pleuré. — Marchant vers la terre promise,
Josué s'avançait pensif et pâlissant,
Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant.

Nur einmal hat auch Alfred de Vigny sich auf ein Gebiet verirrt, welches seiner Dichterart entschieden zuwider war, in „*Éloa, ou la soeur des anges*". Er nennt es ein „*Mystère*", es hat aber

mit den altfranzösischen Mysterien nicht das mindeste gemein, es sei denn die Wortwurzel, die auch in „mystisch“ steckt. Eloa ist ein Engel, erzeugt vom heiligen Geist mit — einer Träne, die Christus am Grabe des Lazarus vergossen! — — und dieser mystisch-metaphysische Seraph wird ins Verderben gestürzt vom Satan, an dem sie (denn Eloa ist so etwas wie ein weiblicher Engel) ein Rettungswerk vollziehen will. Man sieht, ein ähnliches Thema, wie in Lamartine's „*La chute d'un ange*“, nur dass Vigny die Tränenseligkeit dieser Seraphimpoesie nicht über einen ganzen dicken Band ausgedehnt hat, wie Lamartine.

Ausser den Übersetzungen des „Othello“ und des „Kaufmanns von Venedig“ von Shakespeare hat Vigny mehrere eigene Dramen geschrieben, darunter den „*Chatterton*“ (1835), worin er das unglückliche Geschick des jungen „verkannten“ englischen Dichters ergreifend genug zur Darstellung bringt. Chatterton war für Vigny ein Lieblingsstoff, er hatte ihn schon als Erzählung in seinem „*Stello*“ behandelt, — fühlte er sich doch sein Lebenlang ebenfalls verkannt und zurückgesetzt. Er war von den Romantikern der wenigst gelesene, seine vornehme Natur und auf die Äusserlichkeiten der Schule verzichtende Dichtungsweise liessen ihn nie zu der Popularität gelangen wie viele seiner unbedeutenderen Zeitgenossen. Nur „*Chatterton*“ hatte sich eines glänzenden, aber kurzen Erfolges zu erfreuen, — von dem Repertoire der französischen Theater ist es heute verschwunden, während die mit derberen Mitteln arbeitenden Stücke Victor Hugo's bekanntlich noch immer zu den beliebtesten in Frankreich gehören.

Alfred de Vigny's Roman „*Cinq-Mars*“, durch Walter Scott's englische Historienromane angeregt, ist epochemachend für die französische Litteratur geworden: er war der erste historische Roman von einiger Bedeutung und hat für die unabsehbare Reihe der Dumas'-schen Verarbeitungen der Geschichte als Vorbild gedient. Er hat alle Schwächen seiner Gattung, ist aber in einem farbenreichen Stil und mit grosser Veranschaulichungskraft geschrieben.

Edgar Quinet (1803—1877) hat mit seiner Übersetzung von Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ seine Laufbahn begonnen. Sein bedeutendstes Werk: „*Ahasvérus, ou le Juif errant*“

(1834) ist eine geniale aber gänzlich formlose dramatische Dichtung, bei der ihm vielleicht Goethes Faust als Muster vorgeschwebt haben mag. Neben Stellen von hervorragender Schönheit findet sich ein unergründlicher Wust mystischer Rhapsodien, die zuweilen an die neusten Schöpfungen Victor Hugo's erinnern. Quinet ist die Beschäftigung mit deutscher Litteratur, besonders mit der unserer Romantiker, schlecht bekommen: sie hat ihm die französische Klarheit der Auffassung und des Stils getrübt, ohne ihm dafür in der Innigkeit des Gefühls einen Ersatz zu geben.

Von seinen spätern Werken seien erwähnt: „*Voyage en Grèce*", — „*Voyage en Espagne*", zwei Bände über die französische Revolution, und „*L'esprit nouveau*".

Auch Gérard de Nerval (geb. 1808, gestorben 1855 durch Selbstmord) hat sich mit deutscher Litteratur beschäftigt. Seine Übersetzungen beider Teile des Faust (1828 und 1840), mehrerer Gedichte Bürgers, Goethes, Schillers, Körners, Uhlands und einige Bände Heine'scher Prosa und Poesie sichern ihm in Deutschland ein freundliches Andenken. Seine eigenen lyrischen und dramatischen Arbeiten hatten wenig Glück; sie zeichnen sich aber fast alle durch grosse Wärme und sprachliche Eleganz aus, ohne jedoch ein sehr originelles Talent zu zeigen.

31. Kapitel.

Die Romantiker.

II.

Victor Hugo.

Das Haupt der romantischen Schule und der grösste französische Dichter des 19. Jahrhunderts ist als der Sohn eines Generals der Republik und einer Vendéerin am 26. Februar 1802 in Besançon geboren. Seine ersten Gedichte schrieb er mit 14 Jahren, und für zwei im Jahre 1819 gedichtete Oden („*Les Vierges de Verdun*“ und „*Rétablissement de la statue de Henri IV*“ wurde er von der Dichtergenossenschaft der „Jeux floraux“ in Toulouse gekrönt. Er trat zuerst, wie die meisten Dichter seiner Zeit, mit strengroyalistischen Gesinnungen auf und erwarb sich dadurch die Gunst hochstehender Personen; Chateaubriand begrüsste ihn öffentlich als das „enfant sublime“, eine Pension wurde ihm zu Teil, er war auf dem besten Wege, ein Hofdichter zu werden, dessen Namen man heute kaum mehr kennen würde. Die im Jahre 1821 erschienenen „*Odes*“ und die „*Ballades*“ vom Jahre 1824 halten sich noch streng in den Grenzen des offiziellen Enthusiasmus für die glückliche Ära der Restauration; die Krönung Karls X. begeistert auch Victor Hugo zu einem Hymnus, Napoleon ist ihm der Antichrist, — kurz, ein Chateaubriand in Versen, wenn auch in sehr wohlklingenden und originell gebauten, aber keine besonders neue Dichterphysiognomie. Frei-

lich solchen Strophenbau wie in dem „*Pas d'armes du Roi Jean*" hatte man bis dahin noch nicht gekannt:

Ça qu'on selle,
Ecuyer,
Mon fidèle
Destrier.
Mon cœur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier. —

In der heutigen definitiven Ausgabe von Victor Hugo's Werken*) steht unter den Balladen auch eine von dem Tone der Sammlung stark abweichende auf die Vendôme-Säule; sie wurde im Jahre 1827 geschrieben und bezeichnet den Wendepunkt in des Dichters politischer und poetischer Entwickelung. In demselben Jahre hat er auch sein Drama „*Cromwell*" mit der berühmten Vorrede veröffentlicht, welche dem Klassizismus den Krieg erklärte. Von nun ab wurde Hugo ein immer weiter nach links vorrückender Liberaler und ist seiner im ersten Mannesalter gebildeten politischen Ansicht bis heute treu geblieben.

Victor Hugo hat auf allen Gebieten der Litteratur Hervorragendes geleistet; es gibt keinen vielseitigeren französischen Dichter als ihn, keinen, der durch die Zahl seiner dichterischen Schöpfungen so imponirend wirkt. Seine bleibende Bedeutung liegt aber in der Lyrik, — mag auch der siegreiche Kampf, den die Romantik gerade durch Hugo's Dramen geführt hat, „*Hernani*", „*Marion Delorme*", und „*Ruy Blas*" zu Marksteinen in der Geschichte der französischen Geistesentwickelung machen.

Im Jahre 1828 erschienen seine mit allen Äusserlichkeiten des Romantismus ausgestatteten „*Orientales*" und begründeten Hugo's Stellung als eines der ersten Lyriker Frankreichs. Nach dem kolossalen Erfolge, den Lamartine's „*Méditations*" gehabt, bedurfte es der stärksten Mittel, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine dichterische Erscheinung zu lenken, die so gänzlich von dem bisher Gewohnten abwich. Aber die glänzende poetische

*) In 40 starken Bänden, Ausgabe „*Ne varietur*", Paris 1878—1882, bei Quantin im Erscheinen begriffen; sie wird in Jahresfrist vollständig vorliegen.

Form, die exotische Pracht der Bilder, die glühende Phantasie dieser orientalischen Dichtungen riss zur Bewunderung hin: dergleichen hatten die Klassiker dem Publikum nie geboten. Manche Stücke der „*Orientales*“ haben seit ihrem Erscheinen an Wirksamkeit eingebüsst, der Orient ist uns heute nicht mehr, wie damals, das gelobte Land der poetischen Stimmung; aber Gedichte wie „*La douleur du Pacha*“, — „*La sultane favorite*“, — „*Le derviche*“, — und „*Mazeppa*“, namentlich aber das Meisterstück rhythmischer Kunst- und Reim-Geschicklichkeit „*Les djinns*“ sind noch jetzt Zeugen eines grossen dichterischen Könnens.

Von lyrischen Dichtungen erschienen nacheinander „*Les feuilles d'automne*“ (1831), — „*Les chants du crépuscule*“ (1835), — „*Les voix intérieures*“ (1837), — „*Rayons et ombres*“ (1840), — „*Contemplations*“ (1856) und „*Chansons des rues et des bois*“ (1865). Auch in den kürzlich erschienenen „*Quatre vents de l'esprit*“ finden sich noch einige wertvolle lyrische Gedichte. — Die bedeutendsten seiner reinlyrischen Poesien enthält die Sammlung „*Contemplations*“; sie ist Hugo's reifste und klarste dichterische Leistung, von einer Innigkeit und Wärme, die er sonst nur selten mit solcher gleichmässigen Kraft festzuhalten wusste. Meist seinem eigenen Leben entnommen, sind sie von ergreifender Wahrhaftigkeit, und dabei ziemlich frei von dem, was man als Victor Hugo's „Manier“ mit Recht bezeichnet: Schwelgen in poetischen Bildern, gesuchte Antithesen, geistreiches Spiel mit gewagten Vergleichen, falsch angebrachte Belesenheit in verschollenen Kirchenvätern und Chronikschreibern, und dergleichen Äusserlichkeiten. Die „*Contemplations*“ sind am wenigsten romantisch, schlicht in Auffassung und Sprache, dabei von höchster Reinheit der Form. Es fällt uns schwer, unter der Menge wundervoller Stimmungsgedichte eine Wahl zu treffen; mögen die beiden auf den Tod seiner geliebten Tochter geschriebenen Klagelieder einen Begriff von Hugo's Lyrik geben:

Oh je fus comme fou dans le premier moment,
Hélas! et je pleurai trois jours amèrement,
Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance,
Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance,
Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé?
Je voulais me briser le front sur le pavé.

Puis je me révoltais, et, par moments, terrible,
Je fixais mes regards sur cette chose horrible,
Et je n'y croyais pas, et je m'écriais: „Non!
Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom
Qui font que dans le cœur le désespoir se lève?"
Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve,
Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté,
Que je l'entendais rire en la chambre à côté,
Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte,
Et que j'allais la voir entrer par cette porte!

Oh! que de fois j'ai dit: „Silence! elle a parlé!
Tenez! voici le bruit de sa main sur la clé!
Attendez! elle vient! laissez-moi, que j'écoute!
Car elle est quelque part dans la maison sans doute!

Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaque matin.
Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère;
Elle entrait et disait: „Bonjour, mon petit père,"
Prenait ma plume, ouvrait mes livres, s'asseyait
Sur mon lit, dérangeait mes papiers, et riait,
Puis soudain s'en allait comme un oiseau qui passe.
Alors, je reprenais, la tête un peu moins lasse,
Mon œuvre interrompue, et, tout en écrivant,
Parmi mes manuscrits je rencontrais souvent
Quelque arabesque folle et qu'elle avait tracée,
Et mainte page blanche entre ses mains froissée,
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers.
Elle aimait Dieu, les fleurs, les astres, les prés verts,
Et c'était un esprit avant d'être une femme.
Son regard reflétait la clarté de son âme.
Elle me consultait sur tout à tous moments.
Oh! que de soirs d'hiver radieux et charmants,
Passés à raisonner langue, histoire et grammaire,
Mes quatre enfants groupés sur mes genoux, leur mère
Tout près, quelques amis causant au coin du feu!
J'appelais cette vie être content de peu!
Et dire qu'elle est morte! hélas! que Dieu m'assiste!
Je n'étais jamais gai quand je la sentais triste;
J'étais morne au milieu du bal le plus joyeux,
Si j'avais, en partant, vu quelque ombre en ses yeux.

Eine zweite Seite der Hugo'schen Poesie ist die der politischen Satire. Unter dem Juli-Königtum hatte der Dichter, der von

Louis-Philippe zum „Pair de France“ ernannt worden war, seine hervorragende Begabung für das politische Lied nicht erprobt, — der Staatsstreich Louis Bonaparte's gab ihm den Stoff zu seiner Prosaschrift „*Napoléon le petit*“ und zu den gereimten „*Châtiments*“. Die letzteren entstanden im Exil, auf der Insel Guernsey, wohin Victor Hugo sich vor der Proskription geflüchtet. Sie erschienen, sehr unvollständig, in Brüssel im Jahre 1853; die erste französische Ausgabe datirt von 1871. In den „*Châtiments*“ hat der männliche Zorn über den verbrecherischen Meineid, über die Niedertracht eines gekrönten Mörders und seiner Kreaturen dem Dichter Töne eingegeben, wie sie seit Barbier's „*Iambes*“ nicht gehört worden waren. In keiner Litteratur der letzten 50 Jahre dürfte sich ein Werk finden, welches an schonungsloser Schärfe, an hinreissendem dichterischem Schwunge und vernichtender Wucht der Sprache diesen „Züchtigungen“ gleichkäme. Allenfalls liesse sich manches von Freiligrath und vieles von Barbier daneben stellen. Victor Hugo verfügt in den „*Châtiments*“ über alle Mittel zur Zermalmung seines Gegners: er ist witzig, zornig, höhnisch, sentimental, prophetisch, — aber immer trifft er ins Herz. Dass es an Übertreibungen der schlimmsten Art, auch an Geschmacklosigkeiten nicht fehlt, versteht sich, wie bei allen politischen Poesien, von selber. Zuweilen gelangt Hugo bis hart an jene Grenze, wo die Dichtung aufhört und die Lächerlichkeit anfängt; aber dennoch ist die Gesammtwirkung des Buches eine ausserordentliche, und vieles davon wird lange, nachdem die einzelnen darin gegeisselten Schändlichkeiten vergessen sind, zu den Meisterwerken der ernst-satirischen Litteratur zählen. Zu den gelungensten Stücken der Sammlung gehört das folgende kurze „Lied“:

Un jour Dieu sur sa table
Jouait avec le diable
Du genre humain haï;
Chacun tenait sa carte;
L'un jouait Bonaparte
Et l'autre Mastaï.

Un pauvre abbé bien mince!
Un méchant petit prince,
Polisson hasardeux!
Quel enjeu pitoyable!
Dieu fit tant que le diable
Les gagna tous les deux.

— Prends! cria Dieu le père,
Tu ne sauras qu'en faire! —
Le diable dit: — erreur! —
Et, ricanant sous cape,
Il fit de l'un un pape,
De l'autre un empereur.

Das Los der Hinterbliebenen der Niederkartätschten oder nach Cayenne Geschickten schildert das andere kurze „Lied“:

La femelle? elle est morte;
Le mâle? Un chat l'emporte
Et dévore ses os.
Au doux nid qui frissonne
Qui reviendra? personne.
Pauvres petits oiseaux!

Le pâtre absent par fraude!
Le chien mort! le loup rôde
Et tend ses noirs panneaux;
Au bercail qui frissonne
Qui veillera? personne.
Pauvres petits agneaux!

L'homme au bagne! la mère
A l'hospice! ô misère!
Le logis tremble aux vents,
L'humble berceau frissonne.
Que reste-t-il? personne.
Pauvres petits enfants!

Sehr ergreifend ist auch das Gedicht „*Souvenir de la nuit du 4 Décembre*“ mit dem Anfang:

L'enfant avait reçu deux balles dans la tête, —

die Schilderung der Szene, da man der Grossmutter den in dem Strassengemetzel erschossenen Knaben von 7 Jahren ins Haus trägt. — Zu poetischer Grossartigkeit aber schwingt sich Hugo in dem Cyklus „*L'Expiation*“ auf; diese „Sühne“ nämlich wird an Napoleon dem Ersten genommen für dessen 18. Brumaire; in der Grabesnacht erscheint ihm sein kläglicher Nachahmer umgeben von der ganzen Scheusslichkeit der Schlächterei des 4. Dezember und der Schelmengesellschaft, die mit Napoleon III. den Staatsstreich geplant und sich nun an dessen Erfolgen ergötzt. — Auch müssen die männlichen Verse aus den „*Châtiments*“ hier Platz finden, die Hugo angesichts des Abfalls vieler Republikaner an die Napoleonische Herrschaft geschrieben:

— J'accepte l'âpre exil, n'eût-il ni fin ni terme,
Sans chercher à savoir et sans considérer
Si quelqu'un a plié qu'on aurait cru plus ferme,
Et si plusieurs s'en vont qui devraient demeurer.

Si l'on n'est plus que mille, eh bien j'en suis! Si même
Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla,
S'il en demeure dix, je serai le dixième;
Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là.

Im Jahre 1877 veröffentlichte Victor Hugo seine gleich nach dem Verbrechen vom Dezember 1852 niedergeschriebene „*Histoire d'un crime*“. Sie beruht zumeist auf eigener Anschauung und ist gewissermaassen als die Grundlage der „*Châtiments*“ zu betrachten. Dass der Dichter sich allzusehr in den Vordergrund

der Begebenheiten stellt und den Staatsstreich fast so erscheinen lässt, als habe es sich nur um die zwei Gegner Napoleon und Victor Hugo gehandelt, sei ihm wegen der strengen Wahrheitsliebe an den wichtigsten Stellen und der packenden Darstellung verziehen. Tragik und unfreiwillige Komik begegnen sich zuweilen in dieser Anklageschrift, wie denn überhaupt bei Victor Hugo die Grenze zwischen Pathos und Lächerlichkeit oft verschwimmt. Von den grossen französischen Dichtern ist er derjenige, der am wenigsten sicheren Geschmack besitzt.

Seine späteren Tendenzdichtungen „*Le Pape*" (1878) und „*La pitié suprême*" (1879) erreichen bei weitem nicht seine erste grosse Satire. „*L'Ane*", (1880) vollends ist ein gänzlich misslungenes Werk. — Dagegen findet sich in „*Les quatre vents de l'Esprit*" (2 Bände, 1881) neben vielem Schwachen eine von Victor Hugo's gewaltigsten historisch-politischen Dichtungen: „*La révolution*", in deren erstem Abschnitt „*Les statues*" sich die grandiose Schilderung der vier Könige Heinrich IV., Ludwig XIII., XIV. und XV. findet. Diese phantastische Dichtung rührt aus Hugo's bester Zeit her, ist aber von ihm, wie so vieles, erst nach jahrzehntelangem Warten veröffentlicht worden. An Macht der Sprache steht z. B. die Charakteristik Ludwigs XV. noch über den „*Châtiments*". Eine Stelle daraus möge das bestätigen:

Venu pour tout corrompre et pour tout éhonter,
Il ne fut pas le roi du sang, mais de l'écume.
— — Il fut l'impur miasme, il fut l'extinction
De la dernière haleine et du dernier rayon.
— — Adieu le pur, le grand, le saint, le beau, le vrai!
Corruption, débauche, impudeur, arbitraire,
Un sinistre appétit de faire le contraire
De ce que veut l'honneur, un satyre à l'affût,
Boue et néant, voilà ce que cet homme fut: — —
— — Organisant la faim, faisant d'affreux profits
Sur les peuples hagards que la misère mine,
S'engraissant de leur diète et mangeant leur famine.
— — Laissant rouer Calas, laissant brûler Labarre;
Dur par indifférence et mollesse, barbare
Pour ne pas se donner la peine d'être bon.
Fumier fleurdelysé, Vitellius Bourbon!
— — Ayant le mal pour but, la fange pour chemin;
Ténébreux, soupçonné de bains de sang humain;

Foulant aux pieds le droit et la vertu, chimères;
Infâme, soulevant des émeutes de mères;
Froid regard, pied sali, front hautain, cœur fermé;
Comment nommer ce roi, sinon „le Bien-aimé“?

La mort enfin souffla sur cette tête infâme;
Il rendit à la nuit ce qu'on nommait son âme;
Et comme on le portrait, au glas sourd des beffrois,
A Saint-Denis où dort le noir monceau des rois,
Le lâche près du fort, l'impur près du féroce,
On vit, tandis qu' autour du funèbre carrosse
Les prêtres répandaient leur encens, vain brouillard,
Ruisseler de dessous le royal corbillard
On ne sait quelle pluie éclaboussant la roue,
Qui suintait du char sombre et qui tachait la boue;
C'était ce roi, ce maître et cet homme d'orgueil
Qui tombait goutte à goutte à travers son cercueil.

Die 1859 erschienene „*Légende des siècles*“ — eine zweite Serie datirt von 1877 — enthält den kühnen Versuch, eine Art von Kulturgeschichte in einzelnen poetischen Bildern zu geben und „die Bewegung zum Licht“, wie es in der Vorrede heisst, an einer geschickt gewählten Reihe von bedeutenden Phasen aus der Geschichte der Menschheit nachzuweisen. — Einen reinpoetischen Genuss gewährt aber weder diese Dichtung noch gar die unter dem Eindruck des nationalen Unglücks von 1870 und 1871 entstandene Gedichtsammlung „*L'année terrible*“ (1872). Sie ist weder des grossen Dichters noch des grossen Gegenstandes würdig. Rühmend erwähnt sei dagegen die Sammlung von Gedichten für seine beiden Enkel George und Jeanne, die er unter dem Titel „*L'art d'être grand-père*“ im Jahre 1877 veröffentlichte. Es gibt kaum ein liebenswürdigeres Werk Victor Hugo's als diese reizenden Poesien eines Dichtergreises, der mit den Kindern selbst zum Kinde wird und tausend tolle Streiche mit ihnen verübt. Nur eine kleine Probe aus diesem persönlichsten Werke Hugo's:

— — Des petits qui n'ont pas fait de crime encore,
— — Je vous demande un peu si le grand-père doit
Être anarchique au point de leur montrer du doigt,
Comme pouvant dans l'ombre avoir des aventures,
L'auguste armoire où sont les pots de confitures!
Oui, j'ai pour eux parfois, — ménagères, pleurez! —

Consommé le viol de ces vases sacrés.
Je suis affreux. Pour eux je grimpe sur les chaises!
Si je vois dans un coin une assiette de fraises
Réservée au dessert de nous autres, je dis:
O chers petits oiseaux goulus du paradis,
C'est à vous! Voyez-vous en bas sous la fenêtre
Ces enfants pauvres, l'un vient à peine de naître,
Ils ont faim. Faites-les monter et partagez. —

Das ist zwar keine grosse, ewige Poesie, aber sie zeigt uns den Dichter von einer seiner rührendsten Seiten und mag darum dicht neben den Klängen seiner zürnenden Muse stehen.

Für die Geschichte der französischen Litteratur von grösserer Bedeutung als Hugo's Lyrik waren seine Dramen. Erst die siegreiche Aufführung eines romantischen Stückes, des „*Hernani*“, hat dem Klassizismus ein Ende gemacht. Auf der Bühne und im Zuschauerraum des Théâtre-Français wurde jener grosse ästhetische Kampf ausgefochten, der die gebildeten Franzosen von 1830 kaum weniger erregt hat als die in demselben Jahre ausbrechende Revolution. Schon ein Jahr zuvor hatte Dumas der Ältere sein stark romantisches Drama „*Henri III et sa cour*“ zur Aufführung gebracht, aber Dumas galt nicht als Vollblutromantiker wie Hugo; diesen um jeden Preis von der Bühne fernzuhalten, war das mit den kleinlichsten Mitteln unterstützte Bemühen der Klassiker. Was ihre Furcht vor dem neuen dramatischen Dichter veranlasste und zugleich Hugo's Auffassung vom Wesen des Drama's kennzeichnete, war die Vorrede zu seinem 1827 erschienenen „*Cromwell*“. Das Stück selbst ist eines der schwächsten Hugo's, zudem viel zu lang, um die Aufführung zuzulassen. Das hat auch der Dichter selbst gefühlt, indem er es als Buchdrama bezeichnete oder doch auf die Darstellung verzichtete. Es hat heute nur noch wegen jener Vorrede Wert, in welcher Hugo mit grösster Energie für die Freiheit des dramatischen Dichters von dem Zwange aller andern Regeln als denen der Natur und der Schönheit eintrat. Das von den Klassikern aufgestellte Dogma von der ewigen Mustergiltigkeit des Dramas der Griechen wird in dieser Vorrede sehr einsichtsvoll umgestossen; die Einheiten des Ortes und der Zeit

werden behandelt, wie sie es verdienen: als unerträgliche und überflüssige Hemmschuhe des modernen Dramas. Die Berechtigung des komischen Elements in der Tragödie wird geschickt verteidigt. Den Kern des Dramas müssten bilden: „*la nature et la vérité!*" Im Einklang hiermit steht die Forderung grösserer Wahrheit in der Lokal- und Zeitfarbe sowie des Kontrastes zwischen der Sprache der verschiedenen Stände in demselben Drama. Bis dahin hatte der Held ungefähr in einem Tone gesprochen wie der „Confident", nämlich in jenem hohldeklamatorischen Jargon, welcher seit dem 17. Jahrhundert für die offizielle Sprache des ernsten Theaters galt. Victor Hugo hat dem Publikum gezeigt, dass ein Diener wie ein Diener, ein verkommener Edelmann seinen Gewohnheiten entsprechend reden kann, ohne dass die tragische Wirkung eines Stückes darunter leidet, im Gegenteil.

Hugo's Dramen erschienen in dieser Reihenfolge: „*Cromwell*" (1827), — „*Marion Delorme*" (1829, aufgeführt 1831), — „*Hernani*" (1830), — „*Le roi s'amuse*" (1832), — „*Lucrèce Borgia*" (1833), — „*Marie Tudor*" (1833), — „*Angélo*" (1835), — „*Ruy Blas*" (1838), — „*Les Burgraves*" (1843). Ausserdem hat sein Roman „*Notre-Dame de Paris*" sich die Verarbeitung zu einem vieraktigen Operntext mit Ballet durch ihn selbst gefallen lassen müssen. — Im Jahre 1882 endlich erschien ein Drama „*Torquémada*", welches aber schon vor mehr als 30 Jahren niedergeschrieben sein soll.

Das schwächste von Victor Hugo's Dramen ist „*Les Burgraves*". In keinem andern hat er einen solchen Aufwand von krampfhafter Intrigue gemacht, der Geschichte so ungenirt ein Schnippchen geschlagen wie in diesem. Friedrich Barbarossa spielt darin eine grotteske Rolle. Auch von der sonst so stark betonten Lokalfarbe keine Spur in diesem Stück, welches doch einer Reise am Rhein seine Entstehung verdankte.

„*Hernani*" und „*Ruy Blas*", die beiden heute noch am häufigsten gespielten Dramen, leiden an Hugo's Hauptfehler: dem Mangel einer dramatischen Lösung durch die Anlage des Stückes selbst und durch den Charakter der Personen. Wenn je von den Helden eines Dramas Börne's herbes Urteil über Schillers Luise in „Kabale und Liebe" galt, welche ausser an der vergifteten Limonade an ihrer Dummheit gestorben sei, dann von Hernani

und Ruy Blas. Beide Helden könnten ebenso gut am Leben bleiben; Victor Hugo hat z. B. im „*Hernani*“ seinen Helden durch die merkwürdigsten Eingriffe von aussen erretten lassen; dass er schliesslich einem krankhaften Ehrbegriff zum Opfer fällt, kann eine tragische Stimmung nicht aufkommen lassen. — Noch schlimmer steht es mit der dramatischen Lösung im „*Ruy Blas*“. Das ganze Stück gleicht einem sehr kunstvoll geknüpften Netz, dessen Maschen sich aber sofort alle lösen, sobald an irgend einer Stelle eine unwillkommene Scheere eine davon zerschnitten hat. Die Personen geberden sich das ganze Stück hindurch, als hätten sie den V. Akt vorher gelesen: wir erinnern namentlich an die beiden Dokumente, die Don Salluste seinen Diener Ruy Blas unterschreiben lässt und an welchen dieser zu Grunde geht. Übrigens muss es jedem Leser oder Zuschauer des Stückes aufgefallen sein, dass die Katastrophe nicht einmal äusserlich notwendig ist: da Ruy Blas vor den Augen der ganzen Welt als Don César de Bazan gilt, so compromittirte ihn das Schriftstück nicht im mindesten, in welchem Ruy Blas sich als den Lakaien bezeichnet. Auch sonst ist das Stück überreich an Unwahrscheinlichkeiten der schlimmsten Art, und die Gewöhnung des Publikums an die realistischen Dramen der neusten Zeiten hat es auch allmählich dahin gebracht, dass „*Ruy Blas*“ nur noch Achtungserfolge auf der Bühne geniesst, und auch diese nur Dank dem vortrefflichen Zusammenspiel der Gesellschaft des Théâtre-Français. Die Lokalfarbe ist übrigens im „*Ruy Blas*“ besser gewahrt als im „*Hernani*“; auch bringt die trotz der Übertreibung äusserst wirksame Figur Don Césars einige Abwechslung in das maschinenmässig sich abrollende Intriguenspiel, dessen Ende Jeder schon im ersten Akt ahnen kann. Was aber den beiden Stücken wenigstens als Buchdramen noch auf lange Interesse sichern wird, sind die vielen herrlichen lyrischen Stellen.

„*Marion Delorme*“ war der erste moderne dramatische Versuch der Glorifizirung der Dirne. Was Prévost d'Exiles in seiner „*Manon Lescaut*“ (siehe S. 376) in Prosa gewagt hatte, nur ohne die dogmatische Betonung der Lehre von der Rettung der Kourtisane durch die Liebe, in mehr naiver Form, das hat Hugo mit dem Aufgebot seiner ganzen dichterischen Beredsamkeit ausgeführt, aber dennoch ohne uns zu überzeugen. Nichtsdestoweniger ist

„*Marion Delorme*“ das einzige Drama Hugo's, in welchem die tragische Katastrophe nicht ausschliesslich durch irgend ein Requisitenstück wie ein Jagdhorn, ein Stück Papier und dergleichen herbeigeführt wird; Didier stirbt unter dem Schwert eines Staatsgesetzes, gegen welches er sich vergangen, und wenn auch am Schluss die gespenstige Erscheinung des „homme rouge“, des Kardinals Richelieu, wie das blutige Verhängnis über die Bühne zieht, so repräsentirt sie doch etwas, was nicht zufällig und äusserlich in die Schicksale der dramatischen Figuren hineingreift.

„*Le roi s'amuse*“ und „*Lucrèce Borgia*“ haben insofern mit „*Marion Delorme*“ einige Verwandtschaft, als sie beide die Adelung hässlicher oder verworfener Menschen durch ein reines, hohes Gefühl zum Gegenstande haben. An poetischem Gehalt stehen sie, wie auch „*Marie Tudor*“ und „*Angélo*“ weit hinter den anderen Dramen Victor Hugo's zurück, wenngleich ihre dramatische Technik eine sichrere, die Häufung der Effekte eine noch raffinirtere ist als in „*Marion Delorme*“. — Von dem, was der Dichter als die treibende Kraft des romantischen Dramas im Gegensatz zu dem klassischen hingestellt hatte: von der Naturwahrheit, findet sich bei ihm sehr wenig; im Grunde läuft doch alles auf die groben Bühnenwirkungen hinaus, die mit allen Hilfsmitteln der Dekoration, mit Überraschungsszenen, pomphaften Aufzügen und dergleichen herbeigeführt wird. Victor Hugo's Dramen sind ausnahmslos reich an überaus ergreifenden Szenen und einzelnen „schönen Stellen“, — ihre Bedeutung als einheitliche Kunstwerke dagegen ist eine sehr geringe. Sie haben auch, abgesehen von dem Jahrzehnt zwischen 1830 und 1840, nicht „Schule gemacht“, sie sind als spezifisch Hugo'sche Schöpfungen ohne Nachfolge geblieben und weichen heute zusehends vor dem realistischen Drama von der Bühne in die Litteraturgeschichten zurück.

Das jüngst veröffentlichte Drama „*Torquémada*“ ist ein religionspolitisches Tendenzstück gegen den Fanatismus. Es ist reich an rhetorisch wirksamen Szenen, auch ist die Charakteristik des Helden Torquemada eine tiefere, als gewöhnlich bei Hugo, aber an Bühneneffekt steht es hinter den früheren Stücken zurück, und selbst die Lyrik fehlt, die sonst über manche Härten und Äusserlichkeiten hinweghalf.

Ausgezeichnetes hat Viktor Hugo im Roman geleistet, — leider bewegen sich seine fünf grösseren Werke in absteigender Linie, was die künstlerische Komposition anlangt. Von seinen beiden Jugendarbeiten „*Han d'Islande*" (1823) und „*Bug Jargal* (1825) können wir füglich absehen: sie sind die Produkte einer überhitzten Phantasie, ohne jede dichterische Mässigung und namentlich ohne allen Geschmack hingeworfen. Dass die Klassiker gegen diese Grässlichkeiten Einspruch erhoben, war durchaus ihr gutes Recht. Übrigens zeigte sich schon in diesen ersten Versuchen Hugo's eigentümlicher Stil, der so leicht zu parodiren ist, — wie denn überhaupt schwerlich ein ähnliches Beispiel einer nun schon 60 Jahre andauernden schriftstellerischen Tätigkeit aufzuweisen ist, die sich so sehr vom Anfang bis zum Ende in ihrer stilistischen Form gleich geblieben wäre. Nur artet bei Hugo die Neigung zum Mystischen, Apokalyptischen, mit zunehmendem Alter manchmal in den barsten Widersinn aus, wie seine gelegentlichen politischen Kundgebungen an das gesamte Erdenrund, an den Zaren von Russland oder die Judenverfolger bedauerlich zeigen.

Hugo's vollendetster Roman ist „*Notre-Dame de Paris*" (1831), eine ungemein farbenreiche und anschauliche Schilderung des Paris im 15. Jahrhundert, in dem Rahmen einer spannenden aber sehr bizarren Erzählung. Das Wertvollste des Buches besteht in den meisterhaften Genrebildern aus dem mittelalterlichen Leben; ohne durch aufdringliche Gelehrsamkeit lästig zu fallen, entrollt der Dichter vor uns ein Kulturleben, das durch die Renaissance zwar verdrängt wurde, aber in der Litteratur wie in den bildenden Künsten, namentlich in der Architektur seine bleibenden Spuren hinterlassen hat. Den Mittelpunkt des Romans, die ehrwürdige Kathedrale von Paris, hat Hugo mit einem so intensiven Leben erfüllt, dass man von ihr als von dem eigentlichen Helden des Buches sprechen muss. — „*Notre-Dame de Paris*" hat in Frankreich den Anstoss zu einer wahren Überschwemmung mit historischen Romanen gegeben.

Mehr von politischen und sozialen Tendenzen erfüllt und bei weitem nicht so objektiv in der Sprache ist der im Jahre 1862 erschienene Roman „*Les misérables*". Der Held Jean Valjean ist eine moralische Ungeheuerlichkeit, eine zu gewissen Demon-

strationen zurechtgemachte Romanfigur ohne Leben und Wahrheit. Dass auch dieser Roman wunderbare Episoden enthält, namentlich psychologische Studien von dichterischer Intuition, versteht sich bei einem Werke von Victor Hugo von selbst; aber das entschädigt nicht für die unglaublich nachlässige Komposition. So füllt der Dichter mit der Beschreibung der Schlacht von Waterloo einen halben Band! Am besten gelingen ihm die Kindergestalten; Cosette und Gavroche, letzterer das Urbild des Pariser Strassenjungen, gehören zu seinen reizendsten Schöpfungen.

Besser komponirt, aber weitaus nicht so interessant wie die „*Misérables*", sind „*Les travailleurs de la mer*" (1866). Die Schilderungen des Meeres und seiner Ungeheuer sind grossartig, die Episode z. B. der „pieuvre" (des riesigen Oktopus) ein wahres Meisterwerk in der Darstellung des Furchtbar-Unheimlichen, — aber die Erzählung selber lässt kalt und zeigt eine Abnahme der erfinderischen Fähigkeit.

Noch mehr gilt das von „*L'homme qui rit*" (1869). Zwar versucht Victor Hugo durch eine höchst abenteuerreiche Fabel das Interesse wachzuhalten, indessen die Unwahrscheinlichkeit der Begebenheiten ist zu gross, um einen reinen Genuss zuzulassen. Die meisten Personen sind Phantome oder Ungeheuer. Gewisse Episoden, wie z. B. die Rede im englischen Oberhause, sind bedauerliche Verirrungen.

Auch in „*Quatre-vingt-treize*", einer sehr energisch geschilderten Episode aus dem Kampfe der royalistischen Vendée und Bretagne gegen die Revolution von 1789, erreichte Hugo nicht mehr die dichterische Höhe seiner ersten beiden Romane, aber die Lebenswahrheit desselben ist vielleicht grösser als selbst in „*Notre-Dame de Paris*".

Schliesslich sei des eigentümlichen Werkes gedacht, welches ihm sein Abscheu gegen die Todesstrafe diktirt hat: „*Le dernier jour d'un condamné*" (1829). Die Schilderung der physischen und seelischen Qualen eines zum Schaffot verurteilten Unglücklichen sind darin mit ergreifender Realität geschildert und fordern starke Nerven von dem Leser. Victor Hugo ist seiner Überzeugung sein Lebenlang treu geblieben: er hat im Dezember 1851, als während des Staatsstreichs einige Stunden lang Bonaparte's Sieg zweifelhaft

schien, sich entschieden gegen dessen Tod für den Fall des Triumphes der demokratischen Partei ausgesprochen.

Victor Hugo's Beteiligung an den politischen Kämpfen seines Vaterlandes kümmert uns in diesem Buche nicht; sie wird auch gewiss bald nach seinem Tode vergessen sein. Viele seiner lyrischen Dichtungen aber werden zu dem litterarischen Besitzstande Frankreichs gehören, so lange man die Sprache verstehen wird, in der sie geschrieben sind.

32. Kapitel.

Die Romantiker.

III.

Alfred de Musset.

(1810—1857.)

Dieser originellste und glänzendste französische Lyriker des 19. Jahrhunderts hat seinen Ruhm mit 19 Jahren durch die Sammlung „*Contes d'Espagne et d'Italie*“ begründet und ihn fast durch jede seiner späteren Dichtungen gesteigert. Dass er in den letzten 10 Jahren seines hastig ausgegebenen Lebens so gut wie nichts, wenigstens nichts von bleibender Bedeutung geschaffen, mag für die Biographen Musset's Gegenstand schmerzlicher Betrachtungen sein, — für die französische Litteratur sind die 20 Jahre seiner höchsten künstlerischen Konzentration die Blütezeit ihrer neueren Lyrik. Zehn Jahre später als Victor Hugo, sieben später als Lamartine aufgetreten, hat Alfred de Musset sich gleich mit seinem ersten Gedichtbande als einen ebenbürtigen — die Nachwelt wird sagen, überlegenen — Dichter ersten Ranges neben sie gestellt. Er hat noch vieles Bessere und namentlich Tiefere geschrieben als die „*Contes d'Espagne et d'Italie*“, aber nichts, was so sehr den Stempel der übersprudelnden jugendlichen Dichterlust trägt. Die meisten der lyrischen Stücke dieser ersten Sammlung (1829) isnd von einem unnachahmlichen und jeder Übersetzung spottenden

Schwunge. Eine Wahl unter ihnen zu treffen, hält schwer, sie laden fast alle zur Anführung ein; wir setzen das erste Gedicht als Probe für den Ton her, der in den meisten dieser mehrfach komponirten und unendlich oft übersetzten Lieder erklingt:

L'Andalouse.

Avez-vous vu, dans Barcelone,
Une Andalouse au sein bruni,
Pâle comme un beau soir d'automne?
C'est ma maîtresse, ma lionne!
La marquesa d'Amaëgui.

J'ai fait bien des chansons pour elle,
Je me suis battu bien souvent,
Bien souvent j'ai fait sentinelle,
Pour voir le coin de sa prunelle,
Quand son rideau tremblait au vent.

Elle est à moi, moi seul au monde,
Ses grands sourcils noirs sont à moi,
Son corps souple et sa jambe ronde,
Sa chevelure qui l'inonde,
Plus longue qu'un manteau de roi!

C'est à moi, son beau col qui penche
Quand elle dort dans son boudoir,
Et sa basquina sur sa hanche,
Son bras dans sa mitaine blanche,
Son pied dans son brodequin noir!

Vrai Dieu! lorsque son œil pétille,
Sous la frange de ses réseaux,
Rien que pour toucher sa mantille,
De par tous les saints de Castille,
On se ferait rompre les os!

Qu'elle est superbe en son désordre,
Quand elle tombe, les seins nus,
Qu'on la voit, béante, se tordre
Dans un baiser de rage, et mordre
En criant des mots inconnus!

Et qu'elle est folle dans sa joie,
Lorsqu'elle chante le matin,
Lorsqu'en tirant son bas de soie,
Elle fait sur son flanc qui ploie
Craquer son corset de satin!

Allons, mon page, en embuscades!
Allons! la belle nuit d'été!
Je veux ce soir des sérénades,
A faire damner les alcades
De Tolose au Guadalété!

Wir nennen als die interessantesten Stücke der Sammlung noch, „*Le lever*“ und „*Ballade à la lune*“, eine reizende Nichtigkeit in wohlklingenden Versen, darunter die oft zitirten:

C'était dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un i — —

Der Vergleich mit dem Punkt überm *i* hat Musset übrigens so gut gefallen, dass er ihn in demselben Gedicht noch zweimal wiederholt. — Ferner aus demselben Bande die grösseren erzählenden Dichtungen: „*Don Paez*“, „*Les marrons du feu*“ und *Mardoche*“.

Dass Alfred de Musset in seinen ersten lyrischen Gedichten durch Victor Hugo, und in den poetischen Erzählungen durch Byron beeinflusst worden, ist zweifellos; es wäre aber vollkommen

verkehrt, von Plagiaten oder blinder Nachahmung bei Musset zu sprechen, wie das mehrfach geschehen ist. Er selbst hat in schlagender Weise diese unbegründeten Vorwürfe zurückgewiesen und Molière's Spruch „*Je prends mon bien où je le trouve*“ sehr hübsch dahin variirt (in „*Namouna*“):

> „Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.“
> Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci? —
> Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.

Und an einer andern Stelle sagt er selbstbewusst:

> On m'a dit l'an passé que j'imitais Byron;
> Vous qui me connaissez, vous savez bien que non.
> Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
> Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Was aber doch nicht ausschliesst, dass viele seiner poetischen Erzählungen, namentlich „*Mardoche*“ und „*Namouna*“, sich wie Byron's „*Beppo*“ lesen. Von all den vielen Dichtern, die sich in byronischen Formen versucht haben, ist sicher Musset der Einzige, der dem englischen Dichter in der graziösen Ungebundenheit, dem bezaubernden Wechsel zwischen tiefem Ernst und heiterer Laune, wie „*Don Juan*“ und „*Beppo*“ sie entfalten, völlig gleichkommt und ihm nur die Priorität der Erfindung überlassen muss; womit es allerdings bei Byron nicht weit her ist, — wie Musset, auf Pulci anspielend, mit Recht sagt.

Die ersten Dichtungen Musset's blenden bei aller Schönheit mehr durch die Form als durch ihren inhaltlichen Wert; selbst in den ernsten Stücken, wie z. B. in „*Don Paez*“, merkt man eine gewisse poetische Schablone, die wir aus Byron's „Corsaren“ und „Lara“ genugsam kennen. Die lyrischen Gedichte aber sind mehr wie Texte zu einer wilden Tamburinmusik denn wie Ausbrüche eines eigenen leidenschaftlichen Gefühls zu betrachten. Sie haben schöne Bilder aufzuweisen, sprechen eine knappe, plastische Sprache und bewegen sich in Rhythmen, die zuvor kaum bekannt waren, — aber vergebens suchen wir darin nach einem Gedanken, der unser Innerstes erregt. — Neben der wirklichen Originalität findet sich ebenso viel Originalitätssucht, was entschuldbar ist durch die Notwendigkeit, Victor Hugo's glänzende Form wo möglich zu überbieten, wenn man damals durchdringen wollte.

In seiner zweiten Gedichtsammlung, „*Poésies diverses*“ (1831) finden wir weniger überraschende Einfälle, weniger Klingklang, dafür aber eine so gesättigt-poetische Stimmung, dass man immer wieder zur Lektüre dieser Gedichte zurückkehrt; sie wiegen schwerer als ganze Bände Victor Hugo'scher Klangmalerei. Aus dieser Sammlung ist das tiefstempfundene das einfach „*Chanson*“ genannte Stück:

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur:
N'est-ce point assez d'aimer sa maîtresse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est perdre en désirs le temps du bonheur?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés?

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur:
N'est-ce point assez de tant de tristesse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse,
C'est à chaque pas trouver la douleur?

Il m'a répondu: Ce n'est point assez,
Ce n'est point assez de tant de tristesse;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les chagrins passés?

Solche Lieder rechtfertigen Musset's stolzes Wort:

Je veux, quand on m'a lu qu'on puisse me relire —

und es ist höchstens als chronologische Aufrichtigkeit zu nehmen, wenn er in den Einleitungsversen zu seinen Gedichten später einmal sagt:

Mes premiers vers sont d'un enfant,
Les seconds d'un adolescent,
Les derniers à peine d'un homme,

Zwei Jahre später, 1833, erschienen von Musset unter dem Gesamttitel „*Le spectacle dans un fauteuil*“: ein längeres Gedicht an seinen intimsten Herzensfreund Alfred Tattet, zwei dramatische Arbeiten „*La coupe et les lèvres*“ (zwischen Lipp' und Kelchesrand) und „*A quoi rêvent les jeunes filles*“, und eine längere Erzählung in Versen im Stile des Byron'schen „Beppo“: „*Namouna*“. — „*La coupe et les lèvres*“, in 5 Akten, gehört zu den Buchdramen, etwa wie Byron's „Manfred“, an den es stark anklingt.

Die Tendenz ist ungefähr die gleiche wie in Musset's Roman „*La Confession d'un enfant du siècle*": wer einmal sich der sinnlichen Liebe hingegeben, findet kein reines Herzensglück mehr auf Erden. In dem Widmungsgedicht heisst es zwar leicht hingeworfen:

L'amour est tout, — l'amour, et la vie au soleil.
Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?
Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse —

aber an einer Stelle des Stückes selbst stehen dafür die erschütternden Verse:

— Ah! malheur à celui qui laisse la débauche
Planter le premier clou sous sa mamelle gauche!
Le cœur d'un homme vierge est un vase profond.
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure;
Car l'abîme est immense, et la tache est au fond.

Im 1. Akt findet sich ein der Verfluchung im „Faust" sehr ähnlicher „Toast", wie ihn der Held des Stückes, Frank, nennt:

— Malheur aux nouveau-nés!
Maudit soit le travail! maudite l'espérance!
Malheur au coin de terre où germe la semence,
Où tombe la sueur de deux bras décharnés!
Maudits soient les liens du sang et de la vie!
Maudite la famille et la société!
Malheur à la maison, malheur à la cité,
Et malédiction sur la mère patrie!

Zu dem lieblichsten aber, was je aus Musset's Feder geflossen, gehört der Schluss des 3. Aktes:

Fatigué de la route et du bruit de la guerre,
Ce matin de mon camp je me suis écarté:
J'avais soif; mon cheval marchait dans la poussière,
Et sur le bord d'un puits je me suis arrêté.
J'ai trouvé sur un banc une femme endormie,
Une pauvre laitière, une enfant de quinze ans,
Que je connais, Gunther. Sa mère est mon amie.
— — Le cher ange dormait, les lèvres demi-closes.
(Les lèvres des enfants s'ouvrent, comme les roses,
Au souffle de la nuit.) — Ses petits bras lassés
Avaient dans son panier roulé les mains ouvertes,
D'herbes et d'églantine elles étaient couvertes.
De quel rêve enfantin ses sens étaient bercés,
Je l'ignore. On eût dit qu'en tombant sur sa couche

Elle avait à moitié laissé quelque chanson
Qui revenait encor voltiger sur sa bouche,
Comme un oiseau léger sur la fleur d'un buisson.
Nous étions seuls. — J'ai pris ses deux mains dans les miennes,
Je me suis incliné, — sans l'éveiller pourtant —
O Gunther! j'ai posé mes lèvres sur les siennes,
Et puis je suis parti, pleurant comme un enfant.

Die kleine Komödie „*A quoi rêvent les jeunes filles*“ ist eine jener dramatischen Kleinigkeiten, deren Musset ohne Rücksicht auf die Möglichkeit der Aufführung mehrere geschrieben; der Reiz dieses Stückes wie der meisten andern ähnlicher Art liegt in der anmutigen Diktion und dem Zauber der Verse. Zu den hervorragenden Arbeiten Musset's gehört dieses zweiaktige Dramolett nicht, es ist eine seiner zahmsten Dichtungen.

Den Höhepunkt in der Kunst der poetischen Erzählung erreichte er in dem dritten Werke des „*Spectacle dans un fauteuil*“, dem kleinen Epos in 3 Gesängen (147 Strophen): „*Namouna*“, einer orientalischen Erzählung. Von einer „Erzählung“ ist nun freilich so gut wie nichts zu berichten, — im Gegenteil: Musset bemüht sich nach Kräften, seine Dichtung so inhaltlos wie möglich zu machen; aber was ein grosser Dichter aus der blanken Inhaltlosigkeit zu machen vermag, hat Musset in diesem Meisterwerk der poetischen Plauderei bewiesen. Was Byron im „Don Juan“ und „Beppo“ geleistet, hier ist es nahezu übertroffen: eine Flut schönster Verse, ein Feuerwerk blendenden Witzes, und dazwischen Töne lauterer, tiefer Poesie, wie sie selbst bei Musset in solcher Vollendung sich nicht häufig findet. Überall bleibt er an einer Äusserlichkeit hängen, lässt sich auf Abschweifungen ein, über die man das bischen Geschichte selber beinah vergisst; — ja die Abschweifungen sind ihm offenbar die Hauptsache, denn nachdem er alles ausgeplaudert, was er gerade auf dem Herzen hat: über die Nacktheit des Leibes und der Seele, über die Sinnlichkeit, über Manon Lescaut, über das Glück der Faulheit, vor allem über Don Juan, — beendigt er seine inhaltlich wenig interessante Geschichte mit einigen Strophen, um ihr doch irgendeinen Abschluss zu geben. Natürlich entschuldigt er sich, ganz in der Art Byron's, beim Leser wegen der Abschweifungen:

Je jure devant Dieu que mon unique envie
Était de raconter une histoire suivie. — —
Je reconnais bien là ma tactique admirable.
Dans tout ce que je fais j'ai la triple vertu
D'être à la fois trop court, trop long, et décousu.
Le poëme et le plan, les héros et la fable,
Tout s'en va de travers, comme sur une table
Un plat cuit d'un côté, pendant que l'autre est cru.

Die glänzendste Stelle in „*Namouna*" ist die lange Abschweifung über Don Juan, den Helden Molière's, Mozart's und Byron's. Die 30 Strophen des II. Gesanges, in denen Musset Don Juan's Charakter und seine unwiderstehliche Macht über das weibliche Herz schildert, sind von einem Schwunge der Sprache und der Gedanken, dass ihnen nur das Beste aus Byron auf gleichartigem Gebiet an die Seite gestellt werden kann. Wir können nur wenige Strophen daraus anführen und müssen auf die Lektüre des Ganzen dringend verweisen:

— — Que dis-je? tel qu'il est, le monde l'aime encore;
Il n'a perdu chez lui ni ses biens ni son rang.
Devant Dieu, devant tous, il s'asseoit à son banc.
Ce qu'il a fait de mal, personne ne l'ignore;
On connaît son génie, on l'admire, on l'honore; —
Seulement voyez-vous, cet homme, c'est Don Juan.

Oui, Don Juan! Le voilà, ce nom que tout répète,
Ce nom mystérieux que tout l'univers prend,
Dont chacun vient parler, et que nul ne comprend,
Si vaste et si puissant qu'il n'est pas de poète
Qui ne l'ait soulevé dans son cœur et sa tête,
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand. — —

Et que voulais-tu donc? — Voilà ce que le monde
Au bout de trois cents ans demande encor tout bas.
— — Ils savent compter l'heure, et que leur terre est ronde,
Ils marchent dans leur ciel sur le bout d'un compas,
Mais ce que tu voulais, ils ne le savent pas.

„Quelle est donc, disent-ils, cette femme inconnue,
Qui seule eût mis la main au frein de son coursier?
Qu'il appelait toujours et qui n'est pas venue?
Où l'avait-il trouvée? Où l'avait-il perdue?
Et quel nœud si puissant avait su les lier
Que, n'ayant pu venir, il n'ait pu l'oublier?

N'en était-il pas une, ou plus noble, ou plus belle,
Parmi tant de beautés, qui, de loin ou de près,
De son vague idéal eût du moins quelques traits?
Que ne la gardait-il! qu'on nous dise laquelle!"
Toutes lui ressemblaient, — ce n'était jamais elle;
Toutes lui ressemblaient, Don Juan, et tu marchais! — —

Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie,
Et te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.
Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie;
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie
Pour un être impossible, et qui n'existait pas. — —

Im Jahre 1833 schrieb Musset seine zweite grosse poetische Erzählung „*Rolla*", die einen ganz andern Ton anschlug als die heiteren „*Contes d'Espagne et d'Italie*" und das liebenswürdige Geplauder in „*Namouna*". Trotz allem Schauer des Gegenstandes, trotz der abstossenden Grässlichkeit der Situation ist „*Rolla*" eine Dichtung, die einen unvergesslichen Eindruck zurücklässt. Wie in „*La coupe et les lèvres*" ist der Held ein schöner und geistvoller Wüstling, dem das Schicksal eine holdselige Mädchengestalt in die Arme wirft, aber zu spät um das Verhängnis von ihm abzuwenden. Die Sprache erhebt sich in „*Rolla*" oft zu einer Grossartigkeit, die in der französischen Litteratur nirgends ihres Gleichen findet. Sehen wir von dem Typus des interessanten, blasirten Mannes ab, der nach Byron's zahlreichen geheimnisvollen Figuren nicht gerade besonders originell war, so hat doch Musset seinen unerfreulichen Stoff mit einem wahren Zauberglanz poetischer Stimmung verklärt. Aber wie immer bei Musset's besten Dichtungen müssen wir den Vorbehalt machen, dass wir es auch bei „*Rolla*" nicht mit einem abgeschlossenen Kunstwerk grossartiger Komposition zu tun haben, sondern mit einem dürftigen Erzählungskern, der von wahrhaft poetischen und melodischen Arabesken aufs reizendste umgeben, jedoch nicht zu dichterischer Plastik ausgestaltet ist. Bei aller Schönheit der Sprache in „*Rolla*" wie in den andern poetischen Erzählungen Musset's lässt sich der überwiegend rhetorische Charakter derselben nicht verleugnen. Musset wählte die Form der Kleinepik als den bequemsten Rahmen für seine vom Gegenstande fernab liegenden poetischen Betrachtungen über alles mögliche,

hierin gleicht er durchaus Lord Byron; aber dieser hat plastische Figuren zu schaffen gewusst wie Haidée, Aurora Raby und Lady Adeline im „Don Juan“, während wir bei Musset vergebens nach einer poetischen Persönlichkeit ausschauen, die ein eigenes Leben lebt und nicht bloss der Träger einer fertig überkommenen Charaktermaske ist. —

Kurz nach der Veröffentlichung des „*Rolla*“ machte Musset die Bekanntschaft von George Sand, trat zu ihr in ein leidenschaftliches Liebesverhältnis und trennte sich nach einem sechsmonatlichen Zusammenleben von ihr, — oder sie von ihm. Ist auch über diese für Musset's ferneres Leben so verhängnisvolle Periode noch keine volle Klarheit verbreitet, so geht doch aus den Veröffentlichungen der Sand (in „*Lettres d'un voyageur*“ und „*Elle et Lui*“) und namentlich aus Paul de Musset's Gegenschrift „*Lui et Elle*“ unzweideutig hervor, dass George Sand Alfred de Musset nie wahrhaft geliebt und ihn aufs unwürdigste hintergangen hat.

Musset hat die Enttäuschung in seiner Liebe zu George Sand nie wieder ganz verwunden: auf allen seinen nach dem Jahre 1834 entstandenen Arbeiten ruht der trübe Schatten eines trostlosen Grames über den Glückestraum seiner ersten Mannesjahre. Man bedenke, dass Musset im Jahre 1834, nachdem er die „*Contes d'Espagne et d'Italie*“, „*Namouna*“ und „*Rolla*“ geschrieben und den Roman mit George Sand erlebt, erst 24 Jahre alt war!

Am schmerzlichsten tönt die Trauer aus den in den Jahren 1835—1837 gedichteten „*Nuits*“ (La nuit de Mai, Décembre, Août, Octobre). Sie waren die ersten bedeutenderen Dichtungen nach der Katastrophe seiner Liebe; — während seines Verhältnisses mit George Sand hat er so gut wie nichts geschrieben. Die „*Nuit d'Octobre*“, das schönste der vier zusammengehörigen Nachtlieder, klingt wie ein leidenschaftliches Schluchzen; Liebe und Groll, milde Wehmut und harter Trotz wechseln darin mit einander; die Stimmung des wunderbaren Gedichtes ist eine poesieerfüllte in jedem Verse. Man vergleiche des Gegensatzes wegen Byron's berühmtes Abschiedslied an seine Gattin mit folgender Stelle aus Musset's „Octobernacht“:

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison!
Honte à toi, femme à l'œil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours!
C'est ta voix, c'est ton sourire,
C'est ton regard corrupteur,
Qui m'ont appris à maudire
Jusqu'au semblant du bonheur.
C'est ta jeunesse et tes charmes
Qui m'ont fait désespérer,
Et si je doute des larmes,
C'est que je t'ai vu pleurer. — —
Honte à toi! tu fus la mère
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs!
Elle coule, sois-en sûre,
Et rien ne la tarira;
Elle sort d'une blessure
Qui jamais ne guérira;
Mais dans cette source amère
Du moins je me laverai,
Et j'y laisserai, j'espère,
Ton souvenir abhorré!

Das Gedicht schliesst versöhnlicher; die letzten Verse sind von erzwungener Heiterkeit.

Auch in dem herrlichen „Brief an Lamartine" (1836) besingt Musset seine Liebe zu dem Weibe, welches sein Leben vergiftet und den Quell seiner Lieder verschüttet hat. Einige Stellen kommen an ergreifender Schönheit den „*Nuits*" gleich, so namentlich die unvergleichlichen Verse:

O toi qui sais aimer, réponds, amant d'Elvire,
Comprends-tu que l'on parte et qu'on se dise adieu?
Comprends-tu que ce mot, la main puisse l'écrire,
Et le cœur le signer, et les lèvres le dire,
Les lèvres, qu'un baiser vient d'unir devant Dieu?
Comprends-tu qu'un lien qui, dans l'âme immortelle,
Chaque jour plus profond, se forme à notre insu;
Qui déracine en nous la volonté rebelle,
Et nous attache au cœur son merveilleux tissu; — —
Comprends-tu que dix ans ce lien nous enlace,
Qu'il ne fasse dix ans qu'un seul être de deux,
Puis tout à coup se brise, et perdu dans l'espace,
Nous laisse épouvantés d'avoir cru vivre heureux? — —

Aus jener schmerzlichsten Zeit im Leben Musset's sind ferner die „*Stances à la Malibran*" und namentlich „*Lucie*", letzteres eines seiner vollendetsten und keuschesten Gedichte, zu verzeichnen. Die Strophe, mit welcher „*Lucie*" beginnt und schliesst:

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière,
J'aime son feuillage éploré,

La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
A la terre où je dormirai —

steht jetzt auf Musset's Grabstein.

Von seinen Gedichten sei noch erwähnt das reizende Lied Fortunio's aus der bedenklichen Komödie „*Le chandelier*", anfangend:

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais, pour un empire,
Vous la nommer — —

ferner die auf Beckers Rheinlied („Sie sollen ihn nicht haben") gedichtete Antwort „Nous l'avons eu votre Rhin allemand" etc., an poetischem Gehalt kaum besser als das über Gebühr gerühmte Becker'sche Lied. Auch sei erwähnt, dass Musset Goethes hübsches Gedicht „Selbstbetrug" (Der Vorhang schwebet hin und her — Bei meiner Nachbarin) anmutig genug „übersetzt" hat, freilich ohne selbst Deutsch zu verstehen. — Sein letztes Gedicht schrieb er während seiner tötlichen Krankheit (1857); er war ein Opfer des Absinthgenusses geworden, dem er sich in dem Bedürfnis nach Selbstbetäubung ergeben hatte. Es lautet:

L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois,
De tous les côtés sonne à mes oreilles.
Depuis dix-huit mois d'ennuis et de veilles,
Partout je la sens, partout je la vois.

Plus je me débats contre ma misère,
Plus s'éveille en moi l'instinct du malheur;
Et, dès que je veux faire un pas sur la terre,
Je sens tout à coup s'arrêter mon cœur.

Ma force à lutter s'use et se prodigue.
Jusqu' à mon repos, tout est un combat;
Et comme un coursier brisé de fatigue,
Mon courage éteint chancelle et s'abat.

Zwar sagt Musset in „*Namouna*" von sich:

Le théâtre à coup sûr n'était pas mon affaire,

aber das hat ihn nicht gehindert, eine grössere Anzahl von Dramen in Versen wie in Prosa zu schreiben. Zunächst hat er dabei, wie schon bemerkt, nicht an die Aufführung gedacht, aber eigentlich

bühnenwidrig sind sie kaum; die meisten sind auch wiederholt, und zwar zuerst in — Petersburg, aufgeführt worden; einige, wie das Proverbe „*Il faut qu' une porte soit ouverte ou fermée*", — „*Le chandelier*", — „*Un caprice*" und „*Il ne faut jurer de rien*" sind noch heute oft gespielte und gern gesehene Stücke des Théâtre-Français. Seine anderen dramatischen Arbeiten sind (ausser „*La coupe et les lèvres*"): „*La nuit vénitienne*", — „*Les caprices de Marianne*", — „*Fantasio*", — „*On ne badine pas avec l'amour*" (eine sehr ergreifende Dichtung, in Sprache wie Inhalt ein kleines Meisterwerk), — „*Lorenzaccio*", — „*Barbérine*", — „*André del Sarto*", — „*Louison*", — „*On ne saurait penser à tout*", — „*Carmosine*" und „*Bettine*". Besonders anmutig hat Musset das dramatische Sprichwort behandelt; seine vier Arbeiten dieses Genres gehören zu dem besten, was er in der Form des Dramas geleistet hat.

„Seine bedeutendste Prosadichtung ist die schon erwähnte „*Confession d'un enfant du siècle*", in den Jahren 1834—1836, also gleich nach seinem Zerwürfnis mit George Sand, geschrieben. Ist auch nicht alles darin unmittelbar dem eigenen Leben Musset's entnommen, so klingt doch alles so wahr und überzeugend, dass Niemand dies Buch ohne einen mächtigen Eindruck aus der Hand legen wird. Es ist kein Roman in dem strengen Sinne des Wortes, es liest sich vielmehr wie ein Tagebuch mit grossen Lücken. In der ersten grösseren Hälfte überwiegen die sogenannten schönen Stellen, — psychologisch tiefer ist der zweite Teil, der, wie „*Rolla*", den Beweis führt, dass nur ein reines Herz durch Liebe beglückt werden könne und jede Hoffnung vergeblich sei, sich durch Liebe aus der sinnlichen Erniedrigung der eigenen Natur zu erheben. Das Buch hinterlässt eine so tief traurige Stimmung wie keine andere von Musset's Dichtungen; mehr als irgendwo sonst bei ihm merkt man, dass jedes Wort aus dem schmerzdurchwühlten eigenen Herzen gekommen.

Ausserdem hat Musset mehrere Novellen und Erzählungen geschrieben, darunter die besten: „*Les deux maîtresses*", — „*Frédéric et Bernerette*", — „*Le fils du Titien*", — und „*Margot*".

Musset's bleibende Bedeutung beruht aber in seinen metrischen Dichtungen. Im Drama wie in der Novelle hat er seines-

gleichen in der französischen Litteratur. An Glanz der poetischen Sprache und zugleich Tiefe der lyrischen Empfindung kommt ihm unter seinen Landsleuten Niemand gleich. Victor Hugo hat vielleicht mehr Schwung, mehr Pomp der Diktion, aber auch mehr hohlen Schwulst, mehr äusserliche Wortmacherei. Namentlich den Vers hat Musset mit einer wahren Leidenschaft künstlerisch ausgebildet: seine Alexandriner sind von einer inneren Glut und einer Beweglichkeit zugleich, wie man sie dem eintönigen klassischen Verse der Franzosen nicht zutraute. Seine Prosa, gefeilt und lyrisch bewegt wie sie ist, nimmt sich fast ungelenk aus gegen die Grazie seiner gereimten Dichtungen. Er selbst sagt in dieser Beziehung von sich:

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle.
C'est peut-être un blasphème et je le dis tout bas;
Mais je l'aime à la rage. Elle a cela pour elle,
Qu'elle nous vient de Dieu, — qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas.

Bemerkenswert ist noch, dass das französische Publikum in gewissen Kreisen, so namentlich die Akademiker, von Musset nur sehr spät ernsthaft Notiz nahmen. Erst im Jahre 1847 begann man auch anderswo auf ihn aufmerksam zu werden als unter den Studenten und Grisetten, die seine reizenden Lieder sangen. Im Jahre 1847 wurde nämlich Musset's „*Caprice*" zuerst in Paris gespielt, nachdem eine in Petersburg gastirende französische Schauspielerin es dort unter grossem Beifall zur Aufführung gebracht hatte. In die Akademie wurde er aber doch erst 1852 gewählt, nachdem sie ihm in unbegreiflicher Dummheit im Jahre 1848, also fast 20 Jahre nach dem Erscheinen seiner ersten Dichtungen, einen akademischen „*prix d'encouragement*" zuerkannt, als ob sie es mit einem jungen Anfänger zu tun hätte!

Über Musset's Leben vergleiche man vor allem seines Bruders Paul de Musset Rechtfertigungsschrift „*Lui et Elle*", ferner Secrétan's kleine Studie und Paul Lindau's sehr liebevolle, fleissige Biographie (Berlin 1877).

Von Paul de Musset (1804—1880) besitzen wir eine grössere Zahl von teilweise gut geschriebenen Romanen und Novellen, von denen besonders eine Sammlung „*Originaux* (Originalmenschen) *du 17^{me} siècle*" (1848) sehr gelungen sind.

33. Kapitel.

Die Lyrik des 19. Jahrhunderts.

Sainte-Beuve (1804—1869) hat seine litterarische Laufbahn mit mehreren Gedichtsammlungen begonnen: „*Poésies de Joseph Delorme*“ — ein Pseudonym — (1829), „*Consolations*“ und „*Pensées a'août*“, die in sehr korrekter Form zarte aber wenig neue und tiefe Gedanken aussprechen. Obwohl dem Romantismus mit Leib und Seele ergeben und einer der Ersten, der ihm in der Presse kritisch gerecht wurde, ist er doch von allen Romantikern derjenige, welcher sich am wenigsten jenes exotischen Apparats bediente, den wir aus Hugo, Vigny, Musset, Lamartine und selbst Delavigne kennen. Er hat übrigens die Begrenztheit seines Talents bald erkannt und nach einem misslungenen Versuch im Roman („*Monsieur Jean maître d'école*“, 1837) sich fast ausschliesslich auf das Gebiet beschränkt, für welches er seiner ganzen Natur nach bestimmt war: das der litterarischen Kritik. Sainte-Beuve ist der französische Kritiker par excellence gewesen, seine Urteile hatten ein Gewicht, wie etwa zu ihrer Zeit die Boileau's, nur dass er diesem an Geschmack, wenn auch nicht an Unerschrockenheit, weit überlegen war. Ein Bewunderer des 17. Jahrhunderts, wie man es von einem Romantiker kaum erwarten sollte, hat er in der Glorifizirung des „Siècle de Louis le Grand“ das Menschen-

mögliche geleistet. Ja selbst dem Ausgang des 16. Jahrhunderts hat er Geschmack abgewonnen: in seiner fleissigen Studie „*Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au seizième siècle*“ brachte er Ronsard und seine Schule wieder zu Ehren, freilich ohne nachhaltigen Erfolg. — Seine zahlreichen in Zeitschriften verstreuten litterarischen Charakterbilder sammelte er sodann in den sieben Bänden seiner „*Portraits*“, welche die wichtigsten Perioden der französischen Litteratur mit feinem Verständnis schildern. Er war ein Meister in der lebenswarmen Darstellung einer Schriftstellernatur, leider aber viel zu nachsichtig gegen das Mittelgut und zu karg mit dem Lobe bei grossen Erscheinungen. — Die bändereichen „*Causeries du Lundi*“ und „*Nouveaux Lundis*“ sind für ein eingehenderes Studium der französischen Litteratur ein unentbehrliches Material. — Von seinen ferneren kritischen Schriften seien erwähnt: „*Proudhon, sa vie et sa correspondance*“, — „*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*“, und die „*Lettres à la Princesse*“ (Mathilde Bonaparte), die letzteren von betrübender Plattheit, wenngleich in der Sprache ziemlich gefeilt.

Ausschliesslich Lyriker war

Auguste Brizeux

(1806—1859).

Sein Name schon (*Brizeuk* heisst auf celtisch „Bretone“) ist charakteristisch für seinen poetischen Horizont: er war der Sänger seiner Heimat, der Bretagne. Sie hat er in seinen besten Liedern mit wohltuender Wärme gefeiert, namentlich in den beiden Liedercyklen „*Marie*“ und „*Les Bretons*“. Persönliche Empfindungen wechseln in seinen Gedichten ab mit Erinnerungen aus der heimatlichen lokalen Geschichte; er hat sich von allen neueren Lyrikern Frankreichs am meisten von dem nivellirenden Einfluss des Pariser Geschmacks fern gehalten, darum tragen auch seine Dichtungen einen stark individuell ausgeprägten landschaftlichen Charakter. Nur in der neuprovenzalischen Litteratur finden sich Töne so leidenschaftlicher Liebe zur heimatlichen Provinz, wie sie aus vielen Liedern Brizeux' uns entgegenklingt. Übrigens hat der bretonische Dichter auch für die Neubelebung der provenzalischen Poesie ein warmes Herz gehabt: in seiner Sammlung

„*Harpe d'Armorique*" findet sich ein bretonisches Liedchen an Jasmin, den Dichter der Gascogne, welches in französischer Übersetzung lautet:

Cher poète, s'il faut nous défendre,
Disons aux Gaulois méchants (!):
Pour chanter Dieu dans la campagne
Chaque petit oiseau a son langage.

Brizeux ist ausserdem als geschmackvoller Übersetzer Dante's zu nennen.

Um die Litteratur seiner engeren Heimat hat er sich durch seine unter dem Titel „*Sagesse de Bretagne*" gesammelten bretonischen Sprichwörter und Volkslieder, mit gegenüberstehender französischer Übersetzung, verdient gemacht.

Nachstehend eine Probe aus dem Cyclus „*Marie*"; das Original ist in bretonischer Sprache geschrieben, aber auch Brizeux's französische Umdichtung zeigt die ganze Frische der Provinzialpoesie:

J'aime une fille jolie,
Ivona, tel est son nom.
Qu'en dit-on?
Déjà c'était ma folie,
Lorsqu'elle entra, blonde enfant,
Au couvent.

Non, dans toute la Cornouaille,
De Lo'-Christ à Kemperlé
Sur l'Ellé,
Il n'est œil noir qui la vaille,
Cœur plus aimant que le sien,
Je crois bien.

Rien qu'en voyant sa tournure,
Les jeunes femmes de Scaër,
Du bel air,
Ont imité sa parure;
Mais sa marche et ses appas,
Oh! non pas.

Pour écrire cent volumes
Traitant de ses qualités
Et beautés,
Quand j'aurais toutes les plumes
Dont s'habillent les oiseaux
Gais et beaux;

Comme une immense écritoire,
Qui ma plume irait s'emplir
A plaisir,
Quand la mer en encre noire
Pourrait se changer demain
Sous ma main;

Bref quand le monde lui-même
Serait couvert tout entier
De papier,
Pour chanter celle que j'aime,
Le temps manquerait toujours
A mes jours.

An Glut der Empfindung und Schwung der Sprache wird Brizeux übertroffen durch eine Dichterin, die bedeutendste, die Frankreich seit Louise Labé für die metrische Poesie hervorgebracht hat:

Marceline Desbordes-Valmore
(1787—1850).

Ihre Gedichte, von Sainte-Beuve gesammelt herausgegeben, gehören zu den reinsten Tönen der französischen Lyrik. Das alte Thema von dem Zwiespalt im Herzen der höher veranlagten Frau, und nun gar einer Dichterin, zwischen den unerbittlichen Anforderungen eines Durchschnittslebens und dem leidenschaftlichen Streben über dieses hinaus kehrt in den Poesien der Frau Desbordes-Valmore zwar mit einer gewissen Regelmässigkeit wieder, aber jedesmal weiss sie ihm einen poetisch vertieften Ausdruck zu geben und durch die Glut und Aufrichtigkeit der Empfindung fortzureissen. Die besten ihrer Gedichte sind die Liebeslieder; sie athmen bei aller Keuschheit und Zartheit des Ausdrucks eine innere Wärme, wie sie in der Lyrik der 20er Jahre dieses Jahrhunderts in Frankreich noch nicht sehr häufig war. Sehr stark erinnert sie an Louise Labé, welche sie in den (S. 186) mitgeteilten Versen so schön besungen hat: auch in ihrem Herzen lebt eine heisse Jugendliebe, die sie in ihr späteres eheliches Leben hinübergerettet und nicht aufgeben mag. Die Elegien an den Geliebten ihrer Mädchenjahre enthalten Stellen von hohem dichterischen Schwunge und rührender Naivetät. Eines der besten Stücke aus dem Abschnitt „*Élégies*“ ist das folgende, „*L'attente*“ betitelt:

Il m'aima. C'est alors que sa voix adorée
M'éveilla tout entière et m'annonça l'amour!
Comme la vigne aimante en secret attirée
Par l'ormeau caressant, qu'elle embrasse à son tour.
Je l'aimai! D'un sourire il obtenait mon âme.
Que ses yeux étaient doux! que j'y lisais d'aveux!
Quand il brûlait mon cœur d'une si tendre flamme,
Comment sans me parler, me disait-il: „Je veux!“
O toi, qui m'enchantais, savais-tu ton empire?
L'éprouvais-tu, ce mal, ce bien dont je soupire?
Je le crois: tu parlais comme on parle en aimant,
Quand ta bouche m'apprit je ne sais quel serment.
Qu'importent les serments? Je n'étais plus moi-même,
J'étais toi. J'écoutais, j'imitais ce que j'aime;
Mes lèvres, loin de toi, retenaient tes accents.
Et ta voix dans ma voix troublait encor mes sons.
Je ne l'imite plus; je me tais, et les larmes

De tous mes biens perdus ont expié les charmes.
Attends-moi, m'as-tu dit: j'attends, j'attends toujours!
L'été, j'attends de toi la grâce des beaux jours;
L'hiver aussi, j'attends! Fixée à ma fenêtre,
Sur le chemin désert je crois te reconnaître;
Mais les sentiers rompus ont effrayé tes pas:
Quand ton cœur me cherchait, tu ne les voyais pas.
Ainsi le temps prolonge et nourrit ma souffrance:
Hier, c'est le regret; demain, c'est l'espérance;
Chaque désir trahi me rend à la douleur,
Et jamais, jamais au bonheur!
Le soir, à l'horizon, où s'égare ma vue,
Tu m'apparais encore, et j'attends malgré moi:
La nuit tombe . . . ce n'est plus toi;
Non! c'est le songe qui me tue.
Il me tue, et je l'aime! et je veux en gémir!
Mais sur ton cœur jamais ne pourrai-je dormir
De ce sommeil profond qui rafraîchit la vie?
Le repos sur ton cœur, c'est le ciel que j'envie! — —

Auch in dem Abschnitt „*Romances*“ finden sich viele Lieder von ebenso graziösem Ausdruck wie innigem Gefühl. Manche davon sind durch Kompositionen zu sehr beliebten Gesangstücken in Frankreich geworden; eine der schönsten dieser Romanzen ist:

L'aveu permis.

Viens, mon cher Olivier, j'ai deux mots à te dire.
Ma mère l'a permis, ils te rendront joyeux.
Eh bien, je n'ose plus. Mais dis-moi, sais-tu lire?
Ma mère l'a permis, regarde dans mes yeux.

Voilà mes yeux baissés! Dieu! que je suis confuse!
Mon visage a rougi; vois-tu, c'est la pudeur.
Ma mère l'a permis, ce sera ton excuse;
Pendant que je rougis, mets ta main sur mon cœur.

Que ton air inquiet me tourmente et me touche!
Ces deux mots sont si doux! mon cœur les dit si bien!
Tu ne les entends pas, prends-les donc sur ma bouche!
Je fermerai les yeux, prends, mais ne m'en dis rien.

Nicht minder lieblich in seiner Kürze ist das folgende Gedichtchen:

Les roses de Saadi:

J'ai voulu, ce matin, te rapporter des roses;
Mais j'en avais tant pris dans mes ceintures closes,
Que les nœuds trop serrés n'ont pu les contenir.

Les nœuds ont éclaté. Les roses envolées
Dans le vent, à la mer, s'en sont toutes allées,
Elles ont suivi l'eau pour ne plus revenir.

La vague en a paru rouge et comme enflammée . . .
Ce soir, ma robe encore en est tout embaumée . . .
Respires-en sur moi l'odorant souvenir.

Ausserdem hat Frau Desbordes-Valmore einen Band Kindergedichte: „*Poésies d'enfance*" geschrieben, die zu dem allerbesten gehören, was auf diesem selten mit Geschmack betretenen Pfade in der französischen Litteratur zu finden ist. Selber glückliche Mutter, hat sie den richtigen Kinderton ganz vorzüglich getroffen, ohne in erkünstelte Naivetät oder in lehrreiche Langeweile zu verfallen. — Sie verdient überhaupt eine grössere Beachtung, als ihr, mit Ausnahme seitens Sainte-Beuve's, bisher von maassgebenden Kritikern zu Teil geworden ist.

Eine andere Dichterin,

Amable Tastu

(1798, lebt noch),

kommt zwar ihrer Schwester in Apoll an Kraft des Ausdrucks nicht gleich, hat aber unter ihren Gedichten gleichfalls viele anmutige Stücke aufzuweisen. Ausser zwei Sammlungen „*Poésies*" und „*Poésies nouvelles*" haben wir von ihr ein „*Tableau de la littérature allemande*" (1844), worin manches recht Verständnisvolle. Seit längerer Zeit hat sie sich nicht mehr dichterisch vernehmen lassen. — Zu ihren besten Arbeiten gehört eine längere poetische Erzählung in Versen: „*Peau d'âne*".

Hier eine kleine Probe aus ihren lyrischen Gedichten:

O monde! ô vie! ô temps! fantômes, ombres vaines,
Qui lassez à la fin mes pas irrésolus,
Quand reviendront ces jours où vos mains étaient pleines,
Vos regards caressants, vos promesses certaines?
Jamais, oh! jamais plus!

L'éclat du jour s'éteint aux pleurs où je me noie!
Les charmes de la nuit passent inaperçus;
Nuit, jour, printemps, hiver, est-il rien que je voie?
Mon cœur peut battre encor de peine, mais de joie,
Jamais, oh! jamais plus!

Zwei Liederdichter, beide in demselben Jahre geboren, sind in mancher Beziehung mit Désaugiers und Béranger zu vergleichen:

Gustave Nadaud und Pierre Dupont.

Nadaud (1821—1881) war Vertreter des harmlosen, zur blossen Erheiterung der Leser oder Sänger gedichteten Gesellschaftsliedes. Gleich Désaugiers rührte er fast niemals an die dunkeln Tiefen des Herzens: Wein, Liebe, Geselligkeit, auch wohl fröhlicher Naturgenuss waren seine gewöhnlichen Stoffe. Aber er hat das heitere Lied aus der noch stark an den Geist des 18. Jahrhunderts erinnernden Frivolität zu einer reineren Lebensauffassung erhoben: von allen neueren französischen Chansondichtern war Nadaud der gemütvollste, soweit das Gemüt überhaupt in seinem leichten Genre Platz finden konnte. Hin und wieder ist ihm auch ein inniges Lied geglückt, wie z. B. in dem nachstehenden „*Chant d'amour*“:

O vous qui fûtes à ma vie
Ce qu'aux aveugles est le jour,
Je voudrais, selon votre envie,
Que vers vous mon âme asservie
S'exhalât dans un chant d'amour.

J'emprunterais à la musique
Ses accords les plus caressants,
Aux ruisseaux leur note rustique,
A la mer son vaste cantique,
Aux ramiers leurs plaintifs accents. — —

Parmi les langues les plus douces,
Je choisirais des mots bénis,
Tendres comme les jeunes pousses
Et plus délicats que le mousses
Dont les oiseaux tissent leurs nids.

J'irais partout comme l'abeille
Prendre son miel à chaque fleur,
Cueillir ce qui flatte l'oreille,
Ce qui charme, ce qui réveille
L'odorat, les yeux ou le cœur.

Et je dirais: „Je vous adore,
Je vous aime et n'aime que vous.“
Mais ce n'est pas assez encore;
Il faudrait des mots que j'ignore,
Des mots plus chastes et plus doux.

Aber am populärsten geworden ist Nadaud's gemütliches Lied:

Bonhomme.

Vous ne savez pas mon âge;
J'ai bientôt quatre-vingts ans.
Après un si long voyage,
On a connu bien des gens.
Mais je suis bon camarade
Et toujours jeune d'humeur;
Je ne suis jamais malade,
J'ai bonne jambe et bon cœur.
C'est Bonhomme
Qu'on me nomme;
Ma gaîté c'est mon trésor,
Et Bonhomme vit encor.

Il pleut: j'ai mon parapluie,
Il fait froid: j'ai mon manteau;
Si par hasard je m'ennuie,
Je m'en vais voir couler l'eau.
La nature tutélaire
Veille sur les passereaux;
Je laisse tourner la terre,
Je ne lis pas les journaux.
C'est Bonhomme etc. — —

— — Rien ne peut plus me surprendre,
Là-bas j'irai sans regret;
Et quand il faudra m'y rendre,
J'aurai mon paquet tout prêt.
J'ai fait quelque bien sur terre;
Bientôt je n'en ferai plus;
Quand je serai sous la pierre,
Je veux qu'on grave dessus:
C'est Bonhomme etc. — —

Pierre Dupont 1821—1870, ein Arbeiterkind aus Lyon gebürtig, hat insofern mit Béranger einige Ähnlichkeit, als bei ihm die heitere Liederdichtung sich zwanglos mit der politischen Tendenzpoesie vereinigt. Aber Dupont, wenngleich nicht so originell wie Béranger, hat doch tiefere Töne als dieser angeschlagen; er scherzte sich nicht munter über die soziale und politische Misère fort, sondern ging ihr sehr ernsthaft und mit dem Bestreben zu Leibe, sein bescheidenes Dichterscherflein zu einer Besserung der Dinge beizusteuern. Er ist ein ganz moderner Dichter; von der „gloire", dem Nimbus des ersten Kaiserreichs und dem bei Béranger trotz einzelner Anwandlungen von Klassenverbrüderungsstimmung immer wieder hervorbrechenden gallischen Chauvinismus will Pierre Dupont nichts wissen. Das Loos der Arbeiter, — das ist seine stete Sorge und ihm hat er einige seiner besten Lieder gewidmet.

Seine Stellung als Hilfsarbeiter der akademischen Kommission zur Herausgabe des französischen Wörterbuchs hat sehr erfolgreich auf Dupont's sprachliche Reinheit eingewirkt; die Kritik selbst seiner politischen Gegner musste ihm das Zeugnis eines formvollendeten Beherrschers der poetischen Sprache ausstellen. Zuerst mit einer Sammlung von Liedern aufgetreten, in denen er die Freuden und Leiden des Landmannes besang: „*Les paysans, chants rustiques*", ging er bald zum politischen Liede über, mit dem er in den Kreisen der Arbeiter Frankreichs einen noch grösseren Erfolg errang als seinerzeit Béranger, der sich freilich mehr an die Bourgeoisie gewandt hatte. Zu den besten seiner „Arbeiterlieder" gehört der „*Chant des ouvriers*" (1846), der wegen

seiner ungemeinen Beliebtheit in den sozialistisch gefärbten Schichten der Bevölkerung den Namen der „Arbeitermarseillaise“ erhielt. In diesem wie in allen Arbeiterliedern Dupont's herrscht ein versöhnlicher Ton vor, der von der Bitterkeit und dem Blutdurst in der neuesten sozialistischen Liederdichtung sehr wohltuend sich unterscheidet. Eine gewisse optimistische Milde verlässt den Dichter nie, er glaubt felsenfest an den friedlichen Sieg der Sache der Unterdrückten und Notleidenden, und sollte selbst der Kampf unvermeidlich sein, so werde doch aus ihm das Zeitalter der Menschenliebe und Brüderlichkeit sühnend hervorgehen.

Le glaive brisera le glaive,
Et du combat naîtra l'amour

ruft er einmal in diesem Sinne.

Einige Strophen seines „*Chant des ouvriers*“ mögen Dupont's poetische wie politische Stellung charakterisiren:

Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avant l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains
Contre le froid de la vieillesse,
Aimons-nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons,
A l'indépendance du monde!

Mal vêtus, logés dans des trous,
Sous les combles, dans les décombres
Nous vivons avec les hiboux
Et les larrons amis des ombres;
Cependant notre sang vermeil
Coule impétueux dans nos veines;
Nous nous plairions au grand soleil,
Et sous les rameaux verts des chênes.
Aimons-nons, etc. etc.

A chaque fois que par torrents
Notre sang coule sur le monde,
C'est toujours pour quelques tyrans
Que cette rosée est féconde;
Ménageons-le dorénavant,
L'amour est plus fort que la guerre;
En attendant qu'un meilleur vent
Souffle du ciel ou de la terre.
Aimons-nous, etc. etc.

In ähnlich versöhnendem Tone schrieb Dupont nach den fürchterlichen Tagen der Junikämpfe (1848) sein Trauer-Lied:

Les journées de Juin.

La France est pâle comme un lis,
Le front ceint de grises verveines,
Dans le massacre de ses fils,
Son sang a coulé de ses veines.
Ses genoux se sont affaissés
Dans une longue défaillance,
O Niobé des temps passés,
Viens voir la douleur de la France!
Offrons à Dieu le sang des morts
De cette terrible hécatombe,
Et que la haine et les discords
Soient scellés dans leur tombe! — —

Aber auch im nichtpolitischen Liede hat Pierre Dupont sehr Anerkennenswertes geleistet; seine ländlichen Gedichte zeichnen sich durch Frische und Wahrhaftigkeit aus und sind noch heute im Volksmunde sehr geläufig. Auch von dieser Gattung eine kurze Probe:

La chanson de Jeannette.

Si tôt que je me lève,
Je songe à mon ami;
C'est la fin de mon rêve,
Car je rêvais de lui;
C'est pour lui que je peigne
Et frise mes cheveux,
Et lorsqu'il me dédaigne,
Il fait pleurer mes yeux.
Ah! Dieu sait que je l'aime
Invariablement!
Et j'en suis toute blême
D'y penser seulement. — —

— — En semaine à la lune,
Le dimanche au soleil,
Quelle bonne fortune,
Quel amour sans pareil!
Nous nous parlions ensemble
Sans rien dire souvent,
Sous la feuille qui tremble
Au caprice du vent.
Ah! Dieu sait que je l'aime,
Invariablement!
Et j'en suis toute blême
D'y penser seulement. — —

Im Anschluss an Dupont's politische Lieder sei noch erwähnt das unter dem Titel „*Chant des Girondins*“ einst sehr beliebte Gedicht, welches eine Zeitlang, um 1848, die Marseillaise zu verdrängen schien. Der schöne Refrain lautet:

Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie —

Das Gedicht rührt her von Auguste Maquet und findet sich in dem mit Alexandre Dumas Père zusammen verfassten Drama „*Le chevalier de Maison-Rouge*“.

Jean Reboul
(1796—1864)

nimmt eine besondere Stellung in der neueren Lyrik ein durch die glückliche Art, wie er seine dichterische Beschäftigung in Einklang zu setzen wusste mit seinem Lebensberuf. Er war Bäcker in Nîmes, und ohne sein Handwerk zu versäumen fand er doch die Musse zu einer ziemlich fleissigen Poetentätigkeit. Zu Alexandre Dumas dem Älteren, der auf einer Vergnügungsreise diese Hauptsehenswürdigkeit von Nîmes (nicht die Arena!) besuchte, äusserte Reboul: „Von 5 Uhr früh bis 4 Uhr Nachmittags bin ich Bäcker, von 4 Uhr bis Mitternacht Poet.“ Herbes persönliches Missgeschick in seiner Jugend, dazu die politischen Erschütterungen haben Reboul, nach seinen eigenen Mitteilungen, zum Dichter gemacht. Sein poetischer Flug ist kein hoher, aber seine Gedichte tragen den Stempel eines warmen Gefühls und sind in einer Sprache geschrieben, die — ohne in Nachahmung auszuarten — etwas von Lamartine's harmonischer Schwermut hat. Seine berühmtesten Gedichte sind „*L'ange et l'enfant*“, „*L'hirondelle du troubadour*“ und „*La lampe de nuit*“.

Eine der liebenswürdigsten, zugleich aber beklagenswertesten Erscheinungen in der neueren französischen Lyrik ist

Hégésippe Moreau
(1810—1838),

mit 28 Jahren in Not und Verzweiflung im Hospital zu Paris gestorben, ein Liebling der französischen Jugend. Selbst neben Alfred de Musset, wenngleich ohne dessen kraftvolle Originalität, nimmt

er eine ehrenvolle Stellung ein durch die ungemein musikalische Ausbildung seiner Sprache und die durch unaufhörliches Leid erzeugte echtpoetische Wehmut in den meisten seiner Gedichte. Einige derselben sind denen von Béranger mindestens ebenbürtig an reizender Naivetät und Volkstümlichkeit, — andre übertreffen Lamartine's beste Elegien durch die Grazie, mit der Moreau ein tiefes Gefühl ohne jede Schwülstigkeit, ohne jenen Phrasen-Pomp auszudrücken weiss, welcher des berühmteren Dichters Poesien oft so ungeniessbar macht. Seine Gedichtsammlung ist unter dem Titel „*Le Myosotis*“ (das Vergissmeinnicht) erschienen. Der kleine Band enthält namentlich einige durch ihre keusche Innigkeit rührende Gedichte an eine Freundin, die in seine trübe Jugend (Moreau war unehelich geboren und sehr früh ganz verwaist) einen freundlichen Strahl der Liebe gesandt. Auch die Erinnerung an das Städtchen, in dem er erzogen (Provins), hat ihm mehrere tiefempfundene Gedichte eingegeben, so vor allem seine berühmte Elegie an das Flüsschen von Provins:

La Voulzie.

S'il est un nom bien doux fait pour la poésie,
Oh, dites, n'est-ce pas le nom de la Voulzie?
La Voulzie, est-ce un fleuve aux grandes îles? Non;
Mais, avec un murmure aussi doux que son nom,
Un tout petit ruisseau coulant visible à peine;
Un géant altéré le boirait d'une haleine;
Le nain vert Obéron, jouant au bord des flots,
Sauterait par-dessus sans mouiller ses grelots.
Mais j'aime la Voulzie et ses bois noirs de mûres,
Et dans son lit de fleurs ses bonds et ses murmures.
Enfant, j'ai bien souvent, à l'ombre des buissons,
Dans le langage humain traduit ses vagues sons;
Pauvre écolier rêveur, et qu'on disait sauvage,
Quand j'émiettais mon pain à l'oiseau du rivage,
L'onde semblait me dire: „Espère! aux mauvais jours
Dieu te rendra ton pain.“ — Dieu me le doit toujours!
C'était mon Egérie, et l'oracle prospère
A toutes mes douleurs jetait ce mot: — „Espère!
Espère et chante, enfant dont le berceau trembla,
Plus de frayeur: Camille et ta mère sont là;
Moi, j'aurai pour tes chants de longs échos.“ Chimère!
Le fossoyeur m'a pris et Camille et ma mère.

J'avais bien des amis ici-bas quand j'y vins,
Bluet éclos parmi les roses de Provins;
Du sommeil de la mort, du sommeil que j'envie,
Presque tous maintenant dorment, et, dans la vie,
Le chemin dont l'épine insulte à mes lambeaux
Comme une voie antique est bordé de tombeaux.
Dans le pays des sourds j'ai promené ma lyre;
J'ai chanté sans écho, et, pris d'un noir délire,
J'ai brisé mon luth, puis, de l'ivoire sacré,
J'ai jeté les débris au vent . . . et j'ai pleuré!
Pourtant je te pardonne, ô ma Voulzie, et même,
Triste, j'ai tant besoin d'un confident qui m'aime,
Me parle avec douceur et me trompe, qu'avant
De clore au jour mes yeux battus d'un si long vent,
Je veux faire à tes bords un saint pélerinage,
Revoir tous tes buissons si chers à mon jeune âge,
Dormir encore au bruit de tes roseaux chanteurs,
Et causer d'avenir avec tes flots menteurs.

Zu den oftzitirten Gedichten Moreau's gehört auch das auf den gleich ihm jung im Elend verkommenen französischen Dichter Gilbert,*) geschrieben im Hospital, mit dem Gefühl, bald des von ihm Besungenen Schicksal zu teilen. Hier nur die letzte Strophe dieses ergreifenden Schwanengesanges des sterbenden Dichters:

J'ai bien maudit le jour qui m'a vu naître;
Mais la nature est brillante d'attraits,
Mais chaque soir le vent à ma fenêtre
Vient secouer un parfum de forêts.
Marcher à deux sur les fleurs et la mousse,
Au fond des bois rêver, s'asseoir, courir,
Oh! quel bonheur! Oh que la vie est douce! . .
Pauvre Gilbert, que tu devais souffrir!

Hégésippe Moreau hat auch einige sehr anmutige Erzählungen in Prosa geschrieben, darunter besonders bemerkenswert: „*Le gui de chêne*“ und „*Les petits souliers*“.

Die beiden Brüder Emile und Antony Deschamps (1791—1871 und 1800—1869) gehörten zu den eifrigsten Förderern der Sache des Romantismus. Namentlich der ältere der Beiden, Emile, hat durch seine meisterhaften Übersetzungen aus

*) Siehe S. 369.

fremden Litteraturen nicht wenig dazu beigetragen, den Geschmack an reicheren Formen als denen des Klassizismus zu heben. Ihm verdanken die Franzosen namentlich eine gute Umdichtung spanischer Romanzen, sowie der besten Balladen Goethes (Braut von Korinth, König von Thule etc.) und eine mittelmässige der „Glocke" von Schiller. Seine eigene Lyrik kommt den Übersetzungen nicht gleich. — Antony Deschamps hat Dante's „Göttliche Komödie" metrisch übersetzt.

Victor de Laprade

(geboren 1812).

Eine vornehme Dichternatur, welcher jedoch eine aus dem Innern kommende Wärme versagt ist. Von seinen zahlreichen poetischen Werken sind die besten die, in welchen er seinem feinen Verständnis für die Natur Ausdruck leiht. Am nächsten kommt er Lamartine, doch ist er weniger affektirt und klarer. Seine leidenschaftliche Liebe für Wald und Flur hat ihm das schöne Gedicht „*La mort d'un chêne*" eingegeben, das vollkommen wäre ohne eine gewisse schlecht angebrachte Rhetorik. — Sehr beliebt hat ihn die ländlich-idyllische Dichtung „*Pernette*" gemacht, die an poetischem Werthe kaum Lamartine's „*Jocelyn*" nachsteht.

Sully-Prud'homme

(geb. 1839)

ist von den lebenden Lyrikern der formenreinste und gedankenreichste; leider mangelt ihm die Glut der Leidenschaft, die allein über die lyrische Begabung entscheidet. Im Sonett hat er sehr Gelungenes hervorgebracht; auch die Sammlung „*Les solitudes*" (1869) enthält Stellen wahrer Poesie; aber der Philosoph lässt in dem Verfasser den Dichter nicht recht aufkommen.

François Coppée

(geboren 1841)

ist der in Deutschland bekannteste unter den neueren Lyrikern, — weniger durch seine Gedichte als durch eine kleine dramatische

Arbeit: „*Le passant*“ (1869), welche durch ihre sprachliche Anmut den Mangel an Handlung verdeckt. Besonders ausgezeichnet ist er ferner in der poetischen Erzählung; „*Olivier*“, — „*Angélus*“, — „*La grève des forgerons*“ und manche andere mit grosser metrischer Feinheit gearbeitete Erzählungen in Versen gehören zu den besten Erzeugnissen dieser in Frankreich nicht sehr ausgiebig kultivirten Dichtungsart. Coppée ist kein Poet grossartiger Stoffe und leidenschaftlicher Charaktere, alles ist bei ihm sinnig, zart und formell tadellos. Für das Kleinleben hat Coppée ein feines Gefühl; er weiss sehr knapp und plastisch zu erzählen und eine milde Trauer in den meisten seiner Gedichte steigert die Wirkung.

Erwähnung verdient noch seine einaktige Komödie „*Le luthier de Cremone*“, eine auch in Deutschland sehr bekannte, gefällige dramatische Kleinigkeit.

Sein Roman „*Une idylle pendant le siége*“ ist schwächer als seine lyrischen und erzählenden Dichtungen in Versen.

Wenn des Dichters leidender Gesundheitszustand nicht die Hoffnungen zerstören sollte, die man in seine dichterische Entwickelung setzt, so ist Coppée vielleicht dazu berufen, die Lyrik des 19. Jahrhunderts würdig abzuschliessen.

Im Anschluss an die romantische Lyrik hat sich in neuerer Zeit eine poetische Richtung geltend gemacht, die insofern interessant ist, als sie, obgleich aus der Romantik hervorgegangen, an die verpöntesten Muster des Gallogriechentums, an die Schule Ronsard's erinnert. Man hat den Vertretern dieser äussersten Konsequenz des Romantismus den Namen der „*Parnassiens*“ beigelegt. Von den drei bedeutendsten Parnassiern: Théophile Gautier, Charles Baudelaire und Théodore de Banville lebt nur noch der Letzte.

Théophile Gautier
(1811—1872).

war der Grossmeister der Schule. Schon in den Kämpfen der Romantiker gegen die Klassiker hatte er eine auffallende Rolle gespielt: in malerischem Kostüm, mit Sammetrock, Brokatweste, Barett und langem Haupt- und Barthaar nach dem Vorbilde

Albrecht Dürers oder andrer seiner Lieblingsmaler aus der Zeit der Renaissance, beherrschte er den Zuschauerraum bei der ersten Aufführung des „*Hernani*“ im Jahre 1830 und gab der jungen Heldenschaar, welche Victor Hugo Treue geschworen, die Signale zu ihren allen Widerspruch der Klassiker niederschmetternden Beifallsalven. Einer der entschlossensten Kämpfer des „heiligen Bataillons“ der Romantiker, hat er später in einem anziehenden Buche die Geschichte jenes litterarischen Krieges beschrieben: „*L'histoire du romantisme*“. Théophile Gautier's „erste Gedichte“ (darunter die grösseren Stücke „*Albertus*“ und „*La comédie de la mort*“) weisen ausser einer etwas überspannten Phantasie noch keine besonderen Abweichungen von den romantischen Schablonen auf; erst in der „*Emaux et Camées*“ (1852) offenbart sich das Parnassiertum in seiner ganzen Herrlichkeit. Die Ähnlichkeit dieser Art von Poesiekünstelei mit dem Ronsardismus ist eine auffallende; die Parnassier haben sie auch herausgefühlt oder geradezu beabsichtigt, denn bei Gautier wie bei Banville stossen wir nicht nur auf Nachahmungen Ronsard's, sondern auf poetische Verherrlichungen jener abgeschmacktesten Entartung der Renaissance-Dichtung. Mit Ausnahme Baudelaire's, der nur der äusseren Form wegen zu den Parnassiern gezählt wird, ist ihnen allen, Grossen wie Kleinen, gemeinsam die Verachtung des Inhalts zu Gunsten des metrischen Rahmens. Ein poetischer Gedanke ist nach Théophile Gautier das Letzte, was ein Dichter braucht, — die Kunstform ist alles, und da man doch über irgendetwas schreiben muss, um auch nur das kleinste Gedicht fertig zu bringen, so empfiehlt es sich, aus dem modernen Leben eine beliebige Spielerei, eine Modelaune, einen Pariser Scherz herauszugreifen und daraus ein gereimtes Feuilleton zu machen. Aber wie gereimt? — das ist die wichtigste Frage, und ihre praktische Beantwortung gibt die Charakteristik der ganzen Schule. Möglichst unbekannte, am besten ausländische Wörter, Eigennamen, Wortspiele, — ausserdem „*rimes riches*“, also Reime mit mindestens zwei, am besten aber mit vier oder fünf Silben, die komisch überraschend ins Ohr fallen; dazu die Erschöpfung der ganzen Farbenpalette und der Skala der Wohlgerüche, — auch üble Düfte, wenn interessant, werden nicht verschmäht.

Im Grunde: Gedankenlosigkeit, Unklarheit der Bilder, spielende Wortmacherei, aber so gut wie gar keine Poesie. Die Parnassier dichteten nicht für das Herz, sondern für die Ohren, — an den Verstand, oder wenigstens die kindlichste Logik sich zu wenden, schien ihnen der Gipfel der Unpoesie. Théophile Gautier hat übrigens noch keineswegs das Tollste in dieser Gattung geleistet, — erst mit Banville, seinem talentvollsten aber auch extremsten Nachahmer, hat die Schule ihren höchsten Trumpf ausgespielt.

Als Probe Gautier'scher Lyrik geben wir seine Ode „an die Kunst", eine seine besseren Dichtungen, die zugleich sein poetisches Glaubensbekenntnis enthält:

L'art.

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode
Comme un soulier trop grand
Du mode
Que tout pied quitte et prend.

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit;

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur;

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant.

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon. — —

— — Tout passe, l'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité. — —

— — Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus fort que les airains.

Sculpte, lime et cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!

Ausser seinen kunstvollen aber gefühllosen Versen hat Théophile Gautier einen amüsanten Roman: „*Le capitaine Fracasse*" und einen ziemlich langweilig-schlüpfrigen: „*Mademoiselle de Maupin*" geschrieben. Der erstere ist ein Seitenstück zu Scarron's „*Roman comique*": eine sehr farbenreiche Schilderung des Lebens einer herumziehenden Theatergesellschaft zur Zeit Ludwigs XIII., Gau-

tier's Lieblingsepoche wegen ihrer malerischen Trachten. — „*Mademoiselle de Maupin*“ ist reich an feinen psychologisch-physiologischen Beobachtungen aus dem sinnlichen Liebesleben, aber von einer bis zur Monotonie getriebenen, unleidlichen Wiederholung erotischer Szenen und körperlicher Signalements, und obendrein in einer sehr geschraubten Sprache abgefasst, der man fortwährend das verstimmende Bestreben anmerkt, um jeden Preis aufzufallen. — Recht unterhaltend, dabei grenzenlos phantastisch, ist Gautier's „*Le Roman de la momie*“. Überhaupt muss man den Parnassiern zugestehen, dass sie ausser ihrer metrischen und sprachlichen Gesuchtheit über eine sehr beträchtliche Einbildungskraft verfügen. — Gautier's „*Contes et nouvelles*“ sind überwiegend bizarr, im Stile und Geiste E. T. A. Hoffmanns gehalten, der in Frankreich merkwürdiger Weise zu den gelesensten deutschen Schriftstellern gehört und dessen Einfluss auf die erzählende Dichtung der Romantiker auch einen wesentlichen Anteil an der litterarischen Bewegung der Jahre 1830 bis 1840 gehabt hat.

Schliesslich sei die in hohem Grade witzig und anschaulich geschilderte „*Voyage en Espagne*“ dringend empfohlen als eines jener Werke, welche die ganze Grazie der modernen französischen Prosa im besten Lichte zeigen. Nach Goethe's „Italienischer Reise“ und Heine's „Reisebildern“ gibt es schwerlich ein besseres Reisebuch.

Charles Baudelaire

(1821—1867)

war der einzige Dichter unter den Reimschmieden des „Parnasse“. Seine Gedichtsammlung „*Les fleurs du mal*“ enthält trotz der zahlreichen unmöglichen und unsagbar widerwärtigen Schilderungen des Hässlichen, der Fäulnis, des Monströsen eine Fülle wahrempfundener Stimmungspoesie. Ohne zu den meist bizarren Formen Gautier's und Banville's zu greifen, gefällt sich doch Baudelaire in einer absonderlichen, peinlich studirten Metrik und er erreicht dadurch Klangwirkungen, wie sie nur sehr selten von Musset oder Victor Hugo mächtiger erzielt wurden. Die Hässlichkeit durch die Poesie litteraturfähig zu machen, war Baudelaire's eigensinnig durchgeführtes Programm. In seinem Privatleben höchst exzentrisch, wenn auch äusserlich nicht so auffallend wie Théophile

Gautier, hat er stets mit Vorliebe sich im Leben wie in der Poesie den Nachtseiten der menschlichen Natur zugewandt. Es ist höchst bezeichnend für Baudelaire's dichterische Richtung, dass er den phantastischen, düsteren amerikanischen Schriftsteller Edgar Poe zuerst durch eine gelungene Übersetzung in Frankreich eingeführt hat. Er soll am übermässigen Haschisch-Genuss zu Grunde gegangen sein, nachdem er sich demselben anfangs zu physiologisch-litterarischen Studien hingegeben, um bald ein willenloses Opfer des berauschenden Giftes zu werden.

Wir wählen als Zeugnisse für Baudelaire's hohe poetische Begabung zwei Stücke der „*Fleurs du mal*", die am wenigsten von ihrem Fundort an sich tragen:

Don Juan aux Enfers.

Quand don Juan descendit vers l'onde souterraine,
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Tristesse de la Lune.

Ce soir, la Lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux coussins,
Qui, d'une main distraite et légère, caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins.

Sur le dos satiné des molles avalanches,
Mourante, elle se livre aux longues pâmoisons,
Et promène ses yeux sur les visions blanches
Qui montent dans l'azur comme des floraisons.

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poëte pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son cœur loin des yeux du Soleil.

Von Baudelaire's prosaischen Arbeiten seien erwähnt: „*Les Paradis artificiels*", naturwahre Schilderungen der durch Opium, Haschisch und dergleichen erzeugten künstlichen Exaltationen, — und namentlich die mit höchster Vollendung der Sprache geschriebenen „*Petits poëmes en prose*", kleine Genrebildchen vorwiegend grottesken Inhalts.

Théodore de Banville

(geboren 1820)

ist unter den Parnassiern der geschickteste Versemacher und Reimdrechsler. Er hat selbst das richtige Gefühl für seine Begabung gehabt, als er einen Band seiner Gedichte „*Odes funambulesques*" betitelte, also „Seiltänzer-Oden". Gleich Gautier kommt es auch Banville nicht darauf an, eine poetische Stimmung zu erzeugen, — ein in überraschenden Reimen ausgedrückter, mit allen möglichen Arabesken verschnörkelter kleiner Witz genügt ihm zu einem seitenlangen Gedicht. Man bewundert die halsbrecherische Akrobatik, aber man legt seine Verse — Poesien darf man kaum sagen — ermüdet aus der Hand, ohne durch einen einzigen neuen Gedanken angeregt zu sein. Banville schwärmt für alles was glänzt, duftet, Effekt macht, — er ist in der Poesie etwa das, was Makart in der Malerei: der Meister der seelenlosen Schilderei. Die Adjektiva, welche Farben und Düfte bezeichnen, finden sich in erschöpfender Vollständigkeit in allen seinen Gedichten. Die raffinirteste Boudoirpoesie, das Pariser Boulevard-, Coulissen- und Café-Leben in Versen — weiter nichts. Obendrein wimmelt es in Banville's Seiltänzergedichten von lokalen Anspielungen, die selbst der Pariser

nach einigen Jahren nicht mehr ohne Kommentar versteht. Sehr bedauerlich, dass ein Mann von unleugbarem Geschick und Geist seine Kraft an so schnell vergängliche Nichtigkeiten vergeudet.

Von seinen andern Reimereien nennen wir die Sammlungen „*Occidentales*“, — „*Les cariatides*“, — „*Les stalactites*“, — „*Les Améthystes*“, (man errät schon aus den Namen die Künstelei dieser Versbelustigungen). In seinen mit 19 Jahren veröffentlichten ersten Gedichten, den „*Cariatides*“ hat Banville Musset nachahmen wollen, — es ist ihm nicht gelungen: der Weltschmerz steht ihm sehr schlecht zu Gesicht. Auch Heinrich Heine hat er sich zum Muster genommen, aber dabei vergessen, dass Heine selbst in seinen ausgelassensten Scherzen wie ein Dichter fühlte, dass er unter Kapriolen und Witzen ein grosses menschliches Herz barg. Banville kann höchstens mit Clément Marot verglichen werden, — den er übrigens auch bewusstermaassen nachgeahmt hat, ohne dessen natürliche Anmut zu erreichen.

Ein einziges Mal hat er sich über sein enges Genre der Salondichterei erheben wollen, in den fürchterlichen Monaten des deutsch-französischen Krieges, wo allerdings die Spassmacherei aufhören musste; in den „*Idylles prussiennes*“ hat Banville patriotische Poesie zu leisten geglaubt, er hat aber in Wahrheit den hellen Wahnwitz und den abgeschmacktesten, poesielosen Chauvinismus in mässige Verse gebracht. — Zu irgend einem grossen Aufschwung der Dichterseele sind eben diese Götzendiener der äusseren Form unfähig. Die ganze Richtung der „Parnassiens“ wird einer noch gründlicheren Vergessenheit anheimfallen als die ihr geistesverwandte Schule Ronsard's.

Théodore de Banville ist auch als Dramatiker aufgetreten, aber auch nur als Verfertiger zierlicher Bühnennippsachen. Sein „*Gringoire*“, die Geschichte eines Liedersängers unter Ludwig XI., ist eine recht gefällige dramatische Kleinigkeit und wird zuweilen auch auf deutschen Theatern gespielt.

Nachstehend eine Probe von Banville's lyrischen Gedichten, — eines der wenigen Stücke, die nicht zu sehr geschraubt und die ohne Kommentar verständlich sind, wenn man einige Strophen weglässt:

Premier soleil.

Italie, Italie, ô terre où toutes choses
Frissonnent de soleil, hormis tes méchants vins!
Paradis où l'on trouve avec des lauriers-roses.
Des sorbets à la neige et des ballets divins.

Terre où le doux langage est rempli de diphtongues!
Voici qu'on pense à toi, car voici venir mai,
Et nous ne verrons plus les redingotes longues
Où tout parfait dandy se tenait enfermé.

Sourire du printemps, je t'offre en holocauste
Les manchons, les albums et le pesant castor.
Hurrah! gais postillons, que les chaises de poste
Volent, en agitant une poussière d'or! — —

Adieu donc, nuits en flamme où le bal s'extasie!
Adieu concerts, scotishs, glaces à l'ananas;
Fleurissez maintenant, fleurs de la fantaisie,
Sur la toile imprimée et sur le jaconas. — —

Et vous, pour qui naîtra la saison des pervenches,
Rendez à ces zéphyrs que voilà revenus,
Les légers mantelets avec les robes blanches,
Et dans un mois d'ici vous sortirez bras nus! — —

C'est le temps où l'on mène une jeune maîtresse
Cueillir la violette avec ses petits doigts,
Et toute créature a le cœur plein d'ivresse,
Excepté les pervers et les marchands de bois!

Leconte de Lisle
(geboren 1828)

stammt von der Insel Réunion und ist ein französischer Kreole. Er ist nicht nur Lyriker, sondern hat sich auch einen Namen als geschmackvoller Übersetzer des Homer, Hesiod, Anakreon und Aeschylos gemacht. Ein Drama „*Les Erynnies*" nach Aeschylos ist nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit der Auffassung und der Sprache.

Seine lyrischen Gedichte finden sich in den Sammlungen „*Poëmes antiques*" und „*Poëmes barbares*". Nicht ganz so geziert wie die übrigen Parnassier, ist doch auch Leconte de Lisle mehr auf die Form- und Klangwirkung als auf den dichterischen Inhalt bedacht, und seine Poesien lassen darum den Leser kalt, so sehr

er auch die Kunst des Dichters bewundern mag. Er ist etwa mit unserm Platen zu vergleichen.

Die allerneueste Lyrik der Franzosen ist ohne jede Bedeutung. Abgesehen von der poetischen Erzählung mit lyrischem Beiwerk, worin zuweilen etwas tüchtiges geleistet wird,*) liegt die Lyrik gegenwärtig so gänzlich danieder, wie vielleicht nie zuvor seit dem 17. Jahrhundert. Drama und Roman verschlingen ausschliesslich das litterarische Interesse des Publikums, soweit ihm die Lektüre der Journale noch überhaupt zum ruhigen Litteraturgenuss Zeit lässt.

Nur ein „Dichter“ hat es erlebt, seine Verse in etwa hundert Auflagen gedruckt zu sehen: Paul Deroulède, ein Neffe des Dramatikers Emile Augier. Die Stimmung nach dem letzten Kriege in geschickter Weise ausnutzend, hat er ganze Bände voll gereimter Phrasen, voll Blutdurst und „Revanche“ an den verhassten Prussiens zusammengeschmiert, und die Regierung hat diesen absolut poesielosen Reimereien durch die Verteilung in Armee und Schule eine kolossale Verbreitung verschafft. — Dies ist die jüngste Phase der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, welche einen Béranger, einen Hugo und einen Musset aufzuweisen hat!

*) So verdient Aicard wegen seiner reizenden Dichtung „*Miette et Noré*“ Erwähnung.

34. Kapitel.

Der Roman.

I.

Die Idealisten und die Phantasten.

Charles Nodier

(1780—1844)

möge die lange Reihe der neueren Romanschriftsteller eröffnen, weil er unter den Romantikern der Erste war, der bewusstermaassen auf das Gebiet der Erzählung die Prinzipien der neuen Schule anwandte, ohne sie zu übertreiben. Er hat sich stets von den Romantikern der strengen Observanz, wie Gautier, durch ein geschmackvolles Maasshalten unterschieden und dadurch der Sache seiner Freunde mehr genützt, als jenes lärmende Gebaren derer, welche im Gefolge der Meister der Schule wohlfeile Lorbern ernten wollten. — Das Beste, was er geschrieben, sind seine kleinen phantastischen Erzählungen, vor allen „*Trilby, ou le lutin d'Argail*" (1822). Auch hat er eine Anzahl reizender Märchen gedichtet, von denen „*Le chien de Brisquet*" erwähnt sei. In seinen Erstlingsromanen „*Stella*" und „*Le peintre de Salzbourg*" liess er sich durch Chateaubriand's Erfolge begeistern, ohne diesen an Kraft der Darstellung zu erreichen. — Nodier's Tätigkeit war eine ungemein mannigfaltige; kaum ein Gebiet der schönen Litteratur und Wissen-

schaften, auf dem er nicht Hervorragendes geleistet, — namentlich verdienen seine grammatischen und lexikographischen Arbeiten über die französische Sprache Beachtung.

Xavier de Maistre

(1764—1852),

der jüngere Bruder Joseph de Maistre's, ist als der Verfasser der höchst anmutigen, humoristischen Plauderei „*Voyage autour de ma chambre*" und der sich daran schliessenden, etwas schwächeren „*Expédition nocturne*" noch heute einer der beliebtesten Prosaiker aus den Anfängen des Jahrhunderts und der Begründer einer ganzen Litteratur ähnlicher intimer Schilderungen. Sein inniges Verständnis für das seelische Stillleben, für die Poesie der gemütvollen Betrachtung des Gegenständlichen, verbunden mit einem starken Hange zur Phantasterei stellen Xavier de Maistre etwa neben Sterne oder unsern Adalbert Stifter. — Seine moralisirende Erzählung „*Le lépreux de la cité d'Aoste*" ist weitaus nicht so interessant wie die „Zimmerreise".

Im Geiste de Maistre's schrieb

Rudolph Toepffer

(1799—1846)

seine weniger durch Neuheit der Erfindung als durch ihre phantastische Stimmung und humorvolle Schilderung ausgezeichneten Novellen. Zuerst bekannt wurde er durch die Erzählung — eine seiner besten —: „*Le presbytère*" (1839). Seine andern Novellen sind unter dem Titel „*Nouvelles génevoises*" gesammelt; „*Rose et Gertrude*" ist ein kleines Meisterstück. Er hat als begabter Künstler seine poetischen Werke selbst illustrirt, wie er auch seine hübschen Reisebeschreibungen (Toepffer reiste als Leiter eines grossen Pensionats mit seinen Zöglingen zu Fuss durch die ganze Schweiz) selbst mit Zeichnungen geschmückt und unter dem Titel „*Voyages en Zigzag*" herausgegeben hat. Seine anmutigen „*Menus propos d'un peintre génevois*" gehören mehr in das Bereich der Kunstgeschichte; auch sie sind in dem humorvollen Plauderton geschrieben, den Toepffer zu hoher Vollendung gebracht hat.

Zu derselben „Schule", wenn wir so sagen sollen, gehört

Alphonse Karr

(geboren 1808).

Sein erster Roman „*Sous les tilleuls*" (1832, — ursprünglich in Versen geschrieben) ist schlecht komponirt, aber überaus liebenswürdig in seinem sentimentalen Humor, dem eine boshafte Ironie das Gegengewicht hält. Sein Roman „*Le chemin le plus court*" (1836) ist eine eitle Selbstbespiegelung, die den Leser mit Gewalt in die persönlichsten Verhältnisse des Verfassers einweihen will. Von seinen zahlreichen späteren Geschichten ist besonders „*Hortense Geneviève*" als eine Schöpfung von poetischer Lieblichkeit hervorzuheben. — Im Jahre 1839 gründete er eine satirische Monatsschrift unter dem Titel „*Les Guêpes*", in der er seiner Neigung zur Satire jahrelang Genüge tat und zwar in so schonungsloser Art, dass er einer der bestgehassten Schriftsteller wurde. Die Blätter gingen schliesslich an der Ermüdung zu Grunde, die sich der Leser infolge der gezwungenen Geistreichigkeit bemächtigte. — In den letzten Jahren hat sich Alphonse Karr weniger mit Litteratur als — mit einem höchst einträglichen Blumenbouquethandel in Nizza befasst; er ist einer der geschmackvollsten Blumenkenner und hat in dieser Eigenschaft ein unterhaltendes Buch „*Voyage autour de mon jardin*" geschrieben. —

Bemerkenswert ist es, dass diese drei bedeutendsten Vertreter des französischen Humors keine gebornen Franzosen sind: de Maistre stammte aus Savoyen, Töpffer war Schweizer und Alphonse Karr ist ein Münchener Kind.

George Sand

(1804—1876)

ist neben Victor Hugo die imposanteste Erscheinung der neueren französischen Litteratur. Vierzig Jahre lang unausgesetzt bei der Arbeit, hat sie auf dem Gebiete der erzählenden Dichtung künstlerischen Charakters eine Tätigkeit entfaltet, die sich an Umfang nur mit der Balzac's vergleichen lässt.

Sie ist eine geistige Abkömmlingin jener Familie französischer Schriftsteller, die das Vorrecht des Gefühls, der Leidenschaft,

des Herzens über Verstand, Traditionen und Formeln gepredigt haben. Ihre Ahnen sind Jean-Jacques Rousseau, vielleicht auch Chateaubriand, und Frau von Staël. Sie hat in ihrem ungestümen Drange, neue Ideen, nicht neue Formen zu verkünden, nie zu den Romantikern gehalten, so viel sie auch einem künstlerischen Instinkt folgend auf eine edle Form gab. Aber Form und Inhalt decken sich bei ihr in wohltuendster Weise: die Sprache ist durch und durch getränkt von einem starken Hauche der Leidenschaft, der aus jedem ihrer Romane uns entgegenweht. Dabei ohne Phrase, von einer bei allem hohen Fluge doch verhältnismässig keuschen Einfachheit; nirgends etwas dilettantisches, frauenzimmerlich-schwaches: George Sand war eine Meisterin der französischen Prosa, so gut wie Rousseau und Flaubert. Mit ersterem hat sie die Glut, die hinreissende Idealität gemein, mit letzterem die scharfe Beobachtung des Einzelnen, wofür namentlich ihre Dorfgeschichten Zeugnis ablegen.

Sie hat bis an ihr Ende keinen Augenblick abnehmender Schöpferkraft gehabt. Gerade aus ihrer letzten Dichterperiode rühren die herrlichen Geschichten aus dem ländlichen Leben des Berry, die George Sand's Namen vielleicht am längsten bewahren werden. Vergleicht man diese Frau mit den männlichen Grössen der neueren Litteratur, so überkommt Einen das Gefühl ehrfurchtsvollen Staunens über dieses in der Geschichte der Weltlitteratur geradezu einzige Beispiel männlicher, ja übermännlicher Kraft. Noch gesteigert wird das Gefühl der Bewunderung durch die Lektüre ihrer Autobiographie („*Histoire de ma vie*“), welche die geistige Entwickelung dieser seltenen Natur ohne Koquetterie und Pose, mit überzeugender Wahrhaftigkeit schildert. Auch die jetzt in der Veröffentlichung begriffene Korrespondenz zeigt uns die persönliche Seite George Sand's in einem entschieden für sie einnehmenden Lichte. Der einzige dunkle Punkt ihres Lebens, das Benehmen gegen Alfred de Musset, ist wohl auf Rechnung unvereinbarer Charaktergegensätze zu schreiben. Gewiss, sie ist Musset untreu gewesen, aber erst nachdem er ihr das Beispiel gegeben und sie aufs unwürdigste behandelt hatte. Die Litteraturgeschichte hat übrigens mit diesen Dingen nur insofern

zu tun, als Sand's und Musset's Liebesverhältnis· beiden die Anregung zu einigen bleibenden Werken gegeben hat: Musset's „Brief an Lamartine" und George Sand's „*Lettres d'un voyageur*" werden das wenig angenehme Buch „*Elle et Lui*" jedenfalls lange überdauern.

Sie hiess mit ihrem Mädchennamen Aurore Dupin und stammte väterlicherseits von Moritz von Sachsen ab, dem natürlichen Sohn Augusts des Starken und der Aurora von Königsmark. Geboren wurde sie in Paris, aber auf dem Lande erzogen. Von Jugend auf eine leidenschaftlich empfindende Natur verfiel sie während ihrer klösterlichen Erziehung (1817—1820) beinah in religiöse Schwärmerei, aus welcher die Lektüre ihres „vielgeliebten Meisters" Jean-Jaques Rousseau sie in eine andre Richtung der Gefühlsexaltation riss. Rousseau's „*Contrat social*", „*La confession d'un vicaire savoyard*" und „*La nouvelle Héloïse*", daneben Chateaubriand und Byron bildeten um jene Zeit ihre Lieblingslektüre. In dem dadurch erzeugten Zustande höchster seelischer Erregung wurde sie 1822 an einen Herrn Dudevant verheiratet, von dem sie einen Sohn — Maurice Sand*) — und eine Tochter hatte. Ihre ideale Natur fand kein Genüge an dem sehr gewöhnlichen Gatten und sie trennte sich mit ihren Kindern ohne Aufsehen von ihm, um in Paris ihren künstlerischen Neigungen zu leben, im Jahre 1831. Erst 1836 erlangte sie die legale Bestätigung der Trennung von ihrem Manne, der ihr durch Prozesse das Leben sauer genug gemacht, sie aber durch die Notwendigkeit, sich eine unabhängige Stellung zu schaffen, der Litteratur zugewandt hat. Um ganz ungezwungen und vor allem um billig zu leben, nahm die junge Frau ihre genugsam bekannten emanzipirten Gewohnheiten an, trug Männerkleider und Stiefeln, und rauchte Zigarretten, ohne darum aufzuhören eine liebevolle Mutter und sorgsame Erzieherin ihrer Kinder zu sein.

Im ersten Jahre ihres Pariser Aufenthalts, 1831, schrieb sie nach zahllosen vergeblichen Versuchen, sich litterarisch geltend zu machen, mit ihrem Freunde Jules Sandeau zusammen unter dem

*) Als talentvoller Maler und Schriftsteller bekannt.

Pseudonym „Jules Sand“ einen Roman „*Rose et Blanche*“. Schon 1832 erschien ein grösserer Roman von ihr allein unter dem Namen „George Sand“: „*Indiana*“. Er war eine litterarische Tat und erregte inmitten des lauten Siegesgeschreis der Romantiker über die Klassiker das grösste Aufsehen. Hier war ein ganz neues Talent, welches man nicht zu klassifiziren wusste: ein origineller Stil, feurig beredte Sprache, dabei eine Macht der Leidenschaft, die trotz ihres himmelhohen Idealismus, oder vielleicht gerade deswegen, selbst die kritischsten Leser fortriss. — Von da ab hat sie bis zum Jahre 1876 ungefähr 80 Romane geschrieben, von denen keiner gänzlich wertlos, die meisten von demselben Feuer der idealen Überzeugung erfüllt sind wie „*Indiana*“. In diesem wie in den schnell aufeinander folgenden Romanen „*Valentine*“, — „*Lélia*“, — „*Lettres d'un voyageur*“, — „*Jacques*“, — „*André*“, — „*Léone Léoni*“, — „*Simon*“, — „*Mauprat*“, — „*Les maîtres mosaïstes*“, — „*La dernière Aldini*“ predigt George Sand in stets wechselnder Einkleidung den Sieg der wahren Leidenschaft über alle Vergänglichkeit und Äusserlichkeit. Besonders schlecht kommen in diesen Romanen — die Ehemänner weg; sie macht sich beinah zum Anwalt der Notwendigkeit des Ehebruchs in allen Fällen, wo der Gatte seiner Frau unwürdig sei oder sie nicht aus Liebe zu seiner Lebensgefährtin gemacht habe. Über die Bedenklichkeit dieser Theorie weiss sie aber durch die hinreissende Gewalt ihrer beredten Sprache und durch die geschickte Verteilung der Charakterrollen fortzutäuschen: der Leser fühlt sich versucht, ihr in dem betreffenden Einzelfalle vollkommen Recht zu geben, — und mehr kann kein Autor verlangen.

Seit 1836 lebte sie acht Jahre lang mit dem Komponisten François Chopin in innigstem Freundschaftsverkehr beisammen. Von dieser Zeit datirt auch die zweite deutlich unterscheidbare Periode ihrer Schriftstellerei. Durch die Bekanntschaft mit einem Advokaten in der Provinz war sie mit den Ideen des französischen Republikanismus vertraut geworden; ihre Beziehungen zu Lamennais und Leroux wiesen ihr von nun an ein neues Feld der Verteidigung von Reformideen durch das Mittel des Romans an.

Der Abbé de Lamennais (1782—1864) hat eine der bewegtesten Entwickelungen religiöser und politischer Anschauung an sich erlebt. Im Anfange seiner Schriftstellerlaufbahn mit dem crassen Absolutisten und Papisten Joseph de Maistre nahezu übereinstimmend, schrieb er seinen „*Essai sur l'indifférence en matière de religion*", — welcher, milder in der Sprache als de Maistre's „*Du Pape*", doch ungefähr zu denselben Schlussfolgerungen gelangt; auch für Lamennais war die päpstliche Oberherrschaft der sicherste Hort der Freiheit der Völker und des friedlichen Fortschritts der Zivilisation. Durch seine mehr und mehr liberalen Ansichten sich zuneigenden Artikel im „*Avenir*", an dem Lacordaire und Montalembert in demselben Geiste wie Lamennais mitarbeiteten, machte sich letzterer in Rom missliebig und es gelang ihm auch nicht, durch eine Reise an den päpstlichen Hof die Ungnade von sich zu wenden. Eine vollständige Umwälzung ging in Lamennais' religiösen Anschauungen vor sich; seine beiden Schriften: „*Affaires de Rome*" und namentlich das wunderbare, halbpoetische Werk „*Paroles d'un croyant*" (1833) brachen offen mit dem Papsttum, und sein „*Livre du peuple*" verkündete die Prinzipien der politischen Demokratie mit dem fortreissenden Schwunge, der Lamennais als einen Schüler der Evangelienverfasser erscheinen lässt. Später ist er bis zum entschiedenen Kampf nicht nur gegen die Kirche sondern gegen das Christentum überhaupt vorgedrungen. — Seine Schriften haben auf George Sand den grössten Einfluss gehabt.

Mehr durch den persönlichen Verkehr wirkte auf sie Pierre Leroux, der Humanitätsphilosoph, Nationalökonom und ideale Demokrat.

Den Einflüssen dieser beiden Männer verdanken wir die für die Ideen der religiösen und politischen Freiheit mit männlicher Energie eintretenden Romane aus George Sand's zweiter Periode: „*Spiridion*", — „*Les sept cordes de la lyre*", — „*Le compagnon du tour de France*", — „*Le meunier d'Angibault*" und „*Le péché de M. Antoine.*" Manches in diesen Romanen nimmt die Lehren des modernen Sozialismus und Kommunismus voraus.

Aber bald zeigte sich die vielseitige Frau abermals in neuer

Beleuchtung: durch ihre Freundschaft mit Chopin und Liszt angeregt, zudem durch mehrfache Reisen mit künstlerischen und allgemein-ästhetischen Fragen vertraut geworden, schrieb sie „*Consuélo*", einen ihrer vollendetsten Romane, freilich durch die Länge etwas ermüdend.

Die revolutionäre Bewegung zu Ende der 40er Jahre nahm George Sand lebhaft in Anspruch; ihre zahlreichen politischen und sozialen Pamphlets aus den Jahren 1848—1850 gehen uns hier nichts an.

Aus ihrer ländlichen Zurückgezogenheit in Nohant (im Berry) sandte sie dann in rascher Folge die herrlichen kleineren Romane in die Welt, die ihr für alle Zeiten den Rang eines Klassikers ihres Landes sichern: jene Geschichten aus dem Dorfleben des Berry, in denen das Herz des Volkes wie in keinen andern französischen Dichtungen schlägt. „*La mare au diable*", — „*La petite Fadette*", — „*François le Champi*" nehmen es an Einfachheit und Wahrheit der Sprache und der Charaktere, an vollendeter Erzählungskunst und Lieblichkeit des Inhalts mit dem Besten auf, was die erzählende Litteratur irgend eines Landes hervorgebracht hat Der Vergleich mit Berthold Auerbach und Gottfried Keller liegt zu nahe, um nicht gemacht zu werden: George Sand übertrifft Auerbach an Wahrheit und Echtheit ihrer Gestalten und ist Keller ebenbürtig durch die Naturkraft ihrer Sprache. Wer sich über die neueste Wendung des französischen Romans zu einem allgemeinen Verdammungsurteil des ganzen Genres in Frankreich voranlasst sehen sollte, lese George Sand's Dorfromane!

Aber auch nach dieser poetischsten Phase ihrer Laufbahn hat die grosse Erzählerin nicht ausgeruht: bis an ihren Tod hat sie Roman auf Roman folgen lassen. Unter den in den Jahren 1850—1876 geschriebenen nennen wir als die vorzüglichsten: „*Jean de la Roche*", — „*Valvèdre*", — „*Le Marquis de Villemer*", — „*Mademoiselle de la Quintinie*" (gegen das drohende Gespenst des Klerikalismus in Frankreich gerichtet), — „*Malgré tout*", — „*Sœur Jeanne*" und „*Flamarande*".

Zwischendurch arbeitete sie an der schon erwähnten Autobiographie, die in 10 Bänden vorliegt, und schrieb zahlreiche Stücke für die Bühne, meist Bearbeitungen ihrer Romane. Am

meisten Erfolg hatten „*François le Champi*“ (1849) und besonders „*Le marquis de Villemer*“ (1864), eines der bühnenwirksamsten Stücke von George Sand.

Aus den letzten Jahren ihres Lebens rühren noch einige sehr anmutige Feenmärchen her: „*La reine Coax*“ und „*Le nuage rose*“, — auch Zeugen für die bewundernswerte Vielseitigkeit dieser Frau.

Sie ist am 7. Juni 1876 auf ihrem Schloss Nohant gestorben. Eine meisterhafte Statue, von ihrem Schwiegersohn Clésinger, schmückt heute das Foyer des Théâtre-Français in Paris.

Was den Schriften der George Sand noch heute das grosse Interesse verleiht, ist neben dem glänzenden Stil, — die Wärme der Sprache. Nicht nur der grosse Schriftsteller, sondern auch eine grosse Menschenseele spricht aus ihnen. Jeder Gedanke ist mit Herzblut durchtränkt, und andererseits wird sie in ihren leidenschaftlichen Gefühlsregungen immer durch ein hohes Maass künstlerischer Klugheit geleitet und gezügelt. Diese wechselseitige Durchdringung von Verstand und Herz, — das dadurch herbeigeführte Gleichgewicht der edelsten Fähigkeiten macht ihre unerreichte Kraft aus. Sie hat sich nie zu dem einseitigen Satz der Vollblutromantiker: „L'art pour l'art!“ bekannt, — bei allem Formensinn stand ihr doch der Inhalt höher. Sie war zu idealistisch angelegt, um sich an der studirten Form, und noch weniger an der treuen Wiedergabe des Lebens genügen lassen. Sie schildert die Menschen und Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie in ihren Träumen von Liebe, Glück und Vervollkommnung sie sich denkt. Balzac idealisirt die Wirklichkeit, George Sand verwirklicht die Ideale. Zwar gelingt es ihr in ihren grösseren Romanen nicht, — wohl aber in den Dorfgeschichten —, plastische, von Lebensblut erfüllte Gestalten zu schaffen, ihre Personen kommen aus dem Zustande des romanhaften Dämmerlebens nicht recht heraus, — die Ideen der Romane prägen sich ein, aber die Träger derselben verschwimmen. Dagegen sprechen George Sand's Romane zum Herzen, zu allem Edelsten, was der Mensch besitzt, — während die Romane der Realisten, Balzac's, Flaubert's und nun gar Zola's, sich fast ausschliesslich an unsere künstlerische Seite, allenfalls auch an den verantwortlichen Staatsbürger in uns wenden. Die Liebe, wie

George Sand sie schildert, ist in ihrer übermenschlichen, seraphischen Höhe ein unerfüllbarer Traum, aber ein schöner Traum, und ihn zu träumen tut wohl. Dass George Sand es übrigens mit den Meistern des realistischen Romans an scharfem Blick für Natur und Menschen aufnimmt, hat sie durch ihre Dorfgeschichten glänzend bewiesen. Das schönste Problem des Romanes: der Naturalismus des Edlen und Schönen — hier findet er sich bis zur Vollkommenheit gelöst.

Alexandre Dumas der Aeltere

(1803—1870).

Er ist der Begründer des zu einer einträglichen Industrie gewordenen Sensationsromans, der wesentlich auf die Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses der Menge abzielt. Seine Romane sind meist von ungeheurer Länge; jede künstlerische Komposition fehlt; ein bunter Rahmen der Erzählung, die ins unendliche gestreckt wird durch die Episoden, deren jede zu einem besonderen Buche hinreicht. Charakterschilderung, Logik, Wahrscheinlichkeit dürfen wir bei diesem Grossmeister der Leihbibliothekslitteratur nicht suchen; auch die Sprache ist von einer auf die Dauer unerträglichen Trivialität; die Schablone beherrscht Dumas' Romane trotz der nicht genug anzustaunenden Erfindungsgabe dieses phantastischsten aller neueren Erzähler. Aber was seinen Romanen an Tiefe und psychologischem Werte abgeht, ersetzen sie für den Durchschnittsleser reichlich durch die Fülle der Handlung. Langweilig ist Dumas fast niemals, — höchstens ermüdend durch das Zuviel der wechselvollen Begebenheiten.

Zuerst ist er als Dramatiker aufgetreten. Wir geben, um nicht an zwei Stellen unseres Buches von Dumas sprechen zu müssen, gleich hier eine Übersicht über seine Arbeiten für die Bühne. Durch die Aufführung des „Hamlet" in Paris (1827) zur dramatischen Tätigkeit angeregt, schrieb er eine jammervolle Nachahmung des Schiller'schen „Fiesko", die aber zum Glück nie aufgeführt wurde. Mit dem romantisirenden Drama „*Henri III*" (1829) öffnete er sich die Pforten des Théâtre-Français, für welches er in schneller Folge ferner schrieb: „*Charles VII*"

— „*Térésa*“, — „*Richard Darlington*“ und „*La tour de Nesle*“. Mit den beiden letztgenannten Stücken begann Dumas das von ihm bis zur fabrikmässigen Vollendung ausgebildete System der litterarischen „Zusammenarbeiterschaft“; seiner atemlosen Produktionshast und grenzenlosen Verschwendung genügte die eigene Leistungsfähigkeit nicht mehr. Auch für seine Romane hat er sich häufig fremder Hilfe bedient.*) — Seine einzigen noch heute bühnenwirksamen Dramen sind „*Antony*“ (1831) — „*Kean*“ (1836), und „*Mademoiselle de Belle-Isle*“ (1845). Namentlich die beiden letzteren sind von grossem dramatischen Leben und reich an packenden Situationen, wenn sie auch auf die einfachste Wahrscheinlichkeit zu Gunsten des starken Effekts verzichten. — Um sein Talent nach jeder Richtung auszubeuten, hat Dumas fast seine sämtlichen Romane dramatisch zugerichtet; mit der Litteratur haben diese Fabrikarbeiten nichts zu schaffen.

Dumas' bedeutendster Roman ist „*Le comte de Monte-Cristo*“ (1845), bedeutend wegen der wahrhaft betäubenden Kraft der Phantasie, mit welcher er den Leser über die handgreifliche Unmöglichkeit der ganzen Geschichte forttäuscht. Selten hat ein Buch das ganze europäische Mittelschlagspublikum in so hochgradige Spannung versetzt, wie diese kolossale Münchhausenade.

Noch umfangreicher und abenteuerlicher sind „*Les trois Mousquetaires*“ mit ihren „Fortsetzungen“ „*Vingt ans après*“ und „*Le Vicomte de Bragelone*“ (1844—1845), zusammen nicht weniger als 30 Bände, wobei übrigens bemerkt sei, dass gar kein Grund vorliegt, warum diese bunte Aneinanderreihung von Mord-, Helden- und Liebestaten es nicht bis zu hundert Bänden gebracht hat. — Die Titel der zahllosen andern Romane Dumas' anzuführen, würde mehr als zwei Seiten dieses Buches in Anspruch nehmen; die Leihbibliothekskataloge geben über dergleichen ausführlichen Bescheid. Man hat berechnet, dass Dumas mehr als dreimal so viel zusammengeschrieben hat als Voltaire, dessen sämtliche Werke etwa hundert Bände umfassen!

*) Den ganz fabrikmässigen Betrieb der Dumas'schen Schriftstellerei hat Eugène de Mirécourt in seinen Pamphlets gekennzeichnet: „Mercantilisme littéraire“ — und „Fabrique de romans, Maison Dumas et Compagnie“.

Nicht unerwähnt aber möchten wir die sehr lesenswerten Reiseschilderungen Dumas' lassen. Namentlich seine Reisewerke „*Au midi de la France*", „*L'Espagne*" und „*L'Afrique*" verdienen noch heute gelesen zu werden; sie haben in mancher Beziehung Ähnlichkeit mit den Büchern des beliebten italienischen Reisebeschreibers De Amicis, sind aber viel witziger geschrieben. — Dass Dumas auch ein sehr amüsantes, ja nützliches Buch über die Kochkunst verfasst hat, in welcher er Meister gewesen, möge das Bild dieses Litteraturindustriellen vervollständigen. Auch gehört die beglaubigte Anekdote zu seiner Charakteristik, dass er von einem der Werke, die seinen Namen trugen, unbefangen meinte: „*Je l'ai signé, mais je ne l'ai pas lu.*"

Ein geschickter Schüler Dumas' im spannenden Unterhaltungsroman war Frédéric Soulié (1800—1847). Fast so fruchtbar wie Dumas selbst, trotz des bei weitem kürzeren Lebens, hat er namentlich durch einen Roman: die „*Mémoires du diable*" (1844) seinen Meister mindestens erreicht, wenn nicht an phantasievoller Fabulirkunst und psychologischer Vertiefung übertroffen. Er ist ernster als Dumas, nicht wie dieser optimistisch, sondern bitter und hart in seiner Lebensauffassung; die „Memoiren des Teufels" sind eine spannende, aber keine belustigende Lektüre. — Soulié hat auch eine Anzahl Dramen geschrieben, deren aber keines sich auf der Bühne behauptet hat.

Eugène Sue
(1804—1857)

war gleich Dumas jahrzehntelang einer der produktivsten Lieferanten des Leihbibliothekspublikums. Seine ersten Romane: „*Plick et Plock*", — „*Atar-Gull*" und „*La Salamandre*" haben das Seeleben zum Gegenstande und schildern mit viel Phantasie und etwas Mystizismus grausige Abenteuer zu Wasser und zu Lande. In diesen Romanen geberdete sich Eugène Sue übrigens als starrer Aristokrat (sein Vater war simpler Schiffsarzt, aber seine Taufpaten die Kaiserin Josephine und Eugène Beauharnais gewesen); erst in seiner letzten schriftstellerischen Phase kehrte er den für Arbeiterwohl und ähnliche schöne Dinge phrasenhaft schwärmenden demokratischen

Sozialisten heraus, was ihm bei seinen enormen Einnahmen nicht allzu schwer fiel: der „Ewige Jude“ allein brachte dem Verfasser 200 000 Franken ein!

Eine zweite Richtung in Sue's Romanschreiberei bezeichnen „*Arthur*“, — „*L'hôtel Lambert*“ und „*Mathilde*“, letzterer, 1841 erschienen, der beste der drei. Er versuchte sich hier zuerst im Sittenroman oder vielmehr im Unsittenroman, wurde auch ein wenig liberaler als zu Anfang und zeigte schon etwas von jener vorzugsweise mit Wollust und Grausamkeit hantirenden Erfindungsgabe, die er in seinem mehr als zehnbändigen Roman „*Les mystères de Paris*“ (1842) auf ihre höchste Spitze getrieben. Er erschien in dem auf seine Ehrbarkeit ganz besonders sich etwas zugute tuenden „*Journal des Débats*“ und wurde von dem hohen wie niedrigen Lesepöbel der 40er Jahre mit athemloser Gier verschlungen, — ein deutlicher Beweis für die bodenlose Versunkenheit des Geschmacks jener Zeit. Denn eine so verruchte Verhöhnung des gesunden Menschenverstandes und des einfachen Sittlichkeitsgefühls wie in diesem vielbändigen Kneuel von Verbrechen, ekelhafter Gemeinheit, und plumper Unwahrscheinlichkeit war seit den Tagen des Direktoriums, seit Crébillon, de Sade und Choderlos de Laclos nicht gesehen worden. Und wie haben unsere Vorfahren für die keusche „Fleur-de-Marie“, für den Ausbund der Tugend und Grossmut den Herzog von Rudolstadt geschwärmt und sich bei den Scheusslichkeiten des „Chourineur“ angenehm gegruselt! — Im „*Juif errant*“ (1845) spekulirte Sue auf die Jesuitenfresserei der Durchschnittsliberalen, indem er die Gesellschaft Jesu mit viel Phantasie aber noch mehr Geschmacklosigkeit für alles Elend auf Erden verantwortlich machte. Übrigens erreichte er die Spannung der „Geheimnisse von Paris“ in diesem zweiten, gleichfalls zehnbändigen Roman nicht wieder. — Von seinen zahlreichen ferneren Fabrikaten erwähnen wir nur „*Les sept péchés capitaux*“ (1847) wegen der diabolischen Gewandtheit, mit der Sue darin unter dem Vorwande der Sittenrichterei eine Reihe der laszivsten Bilder entrollte. — Unbegreiflich bleibt es, dass ein solcher Mann dem zweiten Kaiserreich hartnäckige Opposition machte und selbst die Verbannung über sich vergehen liess: keiner war so sehr zum Romanschriftsteller unter Napoleon III. berufen wie Eugène Sue.

Im Sensationsroman mit mehr oder weniger psychologischem Beiwerk hat die neueste Litteratur Frankreichs quantitativ Ungeheures hervorgebracht. Das Bedürfnis, die Feuilletons der Journale mit Lesestoff zu versorgen, hat den grössten Impuls zu dieser fingerfertigen Romanproduktion gegeben. Wir können, um für die hervorragenden Romandichter, die es mit ihrer Aufgabe ernst meinten, den Raum nicht zu verschränken, nur einige Namen nennen, welche in einer nahen Zukunft doch vergessen sein werden: Henri de Kock, in jeder Beziehung der Sohn seines Vaters; Louis Ulbach, Verfasser von spannenden Verbrecherromanen im Stile Wilkie Collins', das Kleeblatt Ponson du Terrail, Xavier de Montépin und Gaboriau, Hauptlieferanten von Mordgeschichten für die Pariser Zeitungsfeuilletons; Feydeau, der Verfasser der berüchtigten „*Fanny*", — Adolphe Belot, der schamloseste unter allen Fabrikanten von widernatürlichen Lasterromanen, ein Marquis de Sade unseres Jahrhunderts. Auch Jules Claretie kultivirt den Sensationsroman, aber in neuerer Zeit wendet er sich mit Geschick dem realistischen, psychologisch durchgearbeiteten Sittenroman zu.

Harmlos unterhaltend und vorzugsweise für Kinder geschrieben sind die frei nach Cooper gearbeiteten Indianerromane Gabriel Ferry's und G. Aimard's.

35. Kapitel.

Der Roman.

II.

Die Realisten.

Mit diesem Namen bezeichnet man eine Schule des neusten französischen Romans, deren Vertreter insofern im Gegensatz zum Romantismus stehen oder betrachtet sein wollen, als sie nicht die Phantasie als die höchste schriftstellerische Voraussetzung anerkennen, sondern die naturwahre Schilderung der Wirklichkeit. Der französische „Realismus“ ist keine Schöpfung der neuesten Zeit, wie man durch den gewaltigen Lärm über Zola meinen könnte. Ohne auf die realistischen Romane des 18. Jahrhunderts (namentlich „*Manon Lescaut*“ von Prévost, und „*La Religieuse*“ von Diderot) wiederum einzugehen, lässt sich auch in der Romanlitteratur seit dem Anfang dieses Jahrhunderts ein starker Hang zur scharfen Naturbeobachtung, namentlich zur psychologischen Wahrheit wahrnehmen. Die Unerschrockenheit des sprachlichen Ausdrucks in der Schilderung gewisser Natürlichkeiten ist nur ein äusserliches Erkennungszeichen der „Realisten,“ — die Hauptsache bleibt für sie die treue Wiedergabe des wirklichen Lebens. Ihre Personen sollen nach Modellen gezeichnet sein, ihre Handlung nach den Erfahrungen des Alltagslebens und

ihre Sprache nach der Ausdrucksweise lebendiger Menschen sich richten. Namentlich ist es die Sprache, auf welche die modernen Realisten am meisten Gewicht legen: mit der Romansprache der Dumas und Sue, die allerdings an schablonenhafter Unwahrheit nichts zu wünschen übrig liess, wird von ihnen entschieden gebrochen.

Als einer der hervorragendsten Begründer dieser Richtung lässt sich

Henry Beyle

(1776—1844)

bezeichnen, — besser bekannt unter seinem angenommenen Namen Stendhal*). Er hat den grössten Teil seines Lebens ausserhalb Frankreichs zugebracht, namentlich lange in Italien gelebt und dort den Stoff zu seinen ausgezeichneten kunsthistorischen Werken gesammelt: „*Histoire de la peinture en Italie*" (1817), — „*Rome, Naples et Florence*" (1817), — „*Promenades dans Rome*" (1829). — Von seinen nichterzählenden Schriften verdienen hervorgehoben zu werden: „*Racine et Shakespeare*", — „*Vie de Rossini*" und „*Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase*".

Seine Romane und Novellen sind von grösster Naturwahrheit, dabei geschickt erfunden und mit einer vollendeten Meisterschaft erzählt. Manchmal stört eine gewisse absichtliche Dunkelheit, eine gesuchte Geistreichigkeit; aber der Gesamteindruck ist ein künstlerischer, mächtiger. Am glänzendsten hat Stendhal sein hervorragendes Erzählungs- und Charakterschilderungs-Talent in dem Roman „*La chartreuse de Parme*" (1839) betätigt. In der Kenntnis des weiblichen Herzens und der Anatomie der Liebe kommt ihm von den späteren Realisten nur Balzac gleich. Auch seine kleineren Novellen sind von entzückender Lebenswahrheit; wir nennen namentlich: „*Armance*" und „*Philibert Lescale.*" Die Schärfe der Beobachtung wirkt manchmal geradezu erschreckend, um so mehr als der Verfasser eine gewisse studirte Ruhe der Sprache bewahrt und nicht mit groben Effekten arbeitet. — Es ist sehr zu bedauern, dass Stendhal's Erzählungen nicht besser

*) „Stendhal" zu Ehren Stendal's, der Geburtsstadt des von ihm hochverehrten Winckelmann!

bekannt sind; sie tragen den Stempel hoher Originalität und geistiger Vornehmheit.

Fast noch grösseres Lob gebührt dem psychologischen Werke Stendhal's: „*De l'amour*" (1826), — eine wissenschaftlich strenge, überaus geistreiche und wahrhaftige Naturgeschichte der Liebe. Von den zahlreichen „Physiologien der Liebe", die in fast allen Litteraturen existiren, ist Stendhal's Studie die wertvollste. Sie hält sich von allem Phrasenflitter frei, stützt sich auf die Beobachtungen eines langen und bewegten Lebens in vieler Herren Ländern und ist in ruhig-bescheidener Form geschrieben. Ohne vor dem deutlich bezeichnenden Ausdruck sich zu scheuen, sucht Stendhal doch keineswegs den Leser durch laszive Bilder zu fesseln. Manche seiner Anekdoten, die als Belegstücke dienen, sind etwas leichtgeschürzt, aber Stendhal war eben ein Franzose, der für Franzosen geschrieben hat.

Prosper Mérimée
(1803—1870).

Seine vielseitige Tätigkeit hat er mit zwei gelungenen litterarischen Mystifikationen begonnen: „*Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*" (1825), und „*La Guzla*" (1830). Mit den nach spanischen Mustern geschriebenen, sehr anmutigen Theaterstücken, die er auf den Namen einer erdichteten „Clara Gazul" taufte, erregte er ein gewisses Aufsehen. Die zunehmende Beliebtheit der romantischen Litteratur kam ihm zu statten; Spanien war das „romantische" Land par excellence, wie „*Hernani*" und „*Ruy Blas*" bald beweisen sollten, und Mérimée lenkte durch die vermeintlichen Übersetzungen aus dem Spanischen die Aufmerksamkeit nachhaltiger auf sich, als er, der unbekannte junge Autor, dies durch Originalarbeiten vermocht hätte. Die Stücke selbst sind mit einer grossen Treue der Lokalfärbung, sehr frisch und bewegt geschrieben. — Zum zweiten Mal führte er das Publikum hinters Licht durch seine Sammlung „illyrischer" Volkslieder unter dem Titel „*Guzla*", die er als von einem Slaven Maglanowitsch herrührend bezeichnete. Goethe, der die Mystifikation kannte, aber seine Freude an dem originellen Ton der Gedichte hatte, empfahl das Buch aufs beste. Mehrere deutsche und slawische Litteratur-

kenner liessen sich durch die geschickte Nachahmung täuschen und hielten die „*Guzla*“ für illyrische (dalmatische) Originalpoesien; Puschkin hat in demselben Glauben mehrere derselben ins Russische übersetzt.

Ausserdem rühren von Mérimée mehrere historische und kulturhistorische Werke her, darunter namentlich bemerkenswert: „*La chronique du règne de Charles IX.*“ in Form eines Romans (1829), — „*Histoire de Pedro de Castille*“, und „*Histoire de la guerre sacrée et de la conjuration de Catilina*“ (1848). — In allen zeigt sich Mérimée als ein ausgezeichneter Geschichtskritiker und als Meister der knappen künstlerischen Darstellung. Der Charakter seines Stils in diesen kulturhistorischen Schriften wie in seinen später zu erwähnenden Novellen ist der einer gewissen Marmorkälte und gesuchten Zurückhaltung; er vermeidet, ähnlich wie Stendhal, die gröberen Mittel und Wirkungen und gefällt sich in einer hoch über dem Gegenstande tronenden gleichgiltigen Objektivität.

Seine Novellen sind Meisterwerke der Gattung. „*Colomba*“, — „*Carmen*“, — „*Arsène Guillot*“, — „*La Vénus d'Ille*“, — „*La partie de trictrac*“, — „*Le vase étrusque*“ sind Mérimée's beste Schöpfungen, darunter „*Colomba*“ diejenige, welche seine glänzenden stilistischen Eigenschaften am deutlichsten zeigt. Ein Feind hohler Deklamation und jedes überflüssigen Wortes, dabei ebenso kühn in der Erfindung wie tief in der psychologischen Entwickelung, gehört Mérimée zu den Realisten, welche ihre Aufgabe nicht in der naturwahren Darstellung des Hässlichen erblicken, sondern sich durch ein feines ästhetisches Gefühl bei der Auswahl des Stoffes wie bei dem Ausdruck leiten lassen.

Mérimée war auch einer der geistvollsten Archäologen Frankreichs, wie seine „*Voyages archéologiques*“ zeigen, und ein ebenso belesener wie tiefer Litteraturforscher: seine „*Portraits littéraires*“ gehören zu den geschmackvollsten französischen Arbeiten auf dem Gebiete der Kritik.

Die nach seinem Tode veröffentlichten „*Lettres à une inconnue*“ enthalten manches pikante Material zur Zeitgeschichte, namentlich auch zur Kenntnis des Hofes Napoleons III. Auch sie lassen Mérimée als einen ungemein gewandten Stilisten mit künstlerischen Formen erkennen, aber auch als einen Menschen ohne Wärme und Begeisterung.

Honoré de Balzac
(1799—1850)

wird von den heutigen Vertretern der realistischen Schule als ihr Meister anerkannt, obgleich sich bei ihm zahlreiche schriftstellerische Eigenschaften finden, die von der Schreibweise der neuesten Realisten wesentlich abweichen. Er übertrifft an Erfindungsgabe vielleicht alle modernen Autoren Frankreichs, Dumas nicht ausgenommen, mit dem er in der Fruchtbarkeit wetteiferte; auch in der phantasievollen Belebung der Handlung und der Personen ist er, trotz aller Wahrhaftigkeit, der poetischste unter den französischen Realisten. Sein Stil durchläuft alle Phasen von der studirtesten Korrektheit bis zur schülerhaften Vernachlässigung; selten hält er sich auf derselben sprachlichen Höhe einen ganzen Roman hindurch. Die fabelhafte Schnelligkeit, mit der er produziren musste, dazu die fortwährenden Umarbeitungen des ursprünglichen Entwurfs haben Balzac's Stil eine Ungleichartigkeit gegeben, die ihre künstlerische Wirkung stark beeinträchtigt. Am bewunderswertesten ist sein psychologischer Scharfsinn: seine „*Physiologie du mariage*“, — „*La femme de trente ans*“, — und „*La recherche de l'absolu*“ sind wahre Meisterwerke feinsten Seelenstudiums.

Er begann seine Laufbahn mit mehreren pseudonym veröffentlichten Romanen, die spurlos vorübergingen. Zuerst versuchte er sich in einer Reihe von Sensationsgeschichten, in welchen die Handlung die psychologische Begründung überwiegt, — ohne jeden Erfolg. Erst mit dem Roman „*Les chouans*“ (1827) lenkte er die Aufmerksamkeit des grösseren Publikums auf sich, und von da ab begann seine fieberhafte Tätigkeit, die in der französischen Litteratur kaum ihres gleichen hat, Gutes, Ausgezeichnetes und Mittelmässiges bunt durcheinander zu Tage fördernd.

Seine bedeutendsten Romane hat Balzac unter dem Titel „*La Comédie humaine*“ gesammelt, die insofern eine gewisse Einheit darstellen, als dieselben Personen in mehreren Romanen wiederkehren. Diese „Menschliche Komödie“ zerfällt in sechs Unterabteilungen: „*Scènes de la vie privée*, — „*Scènes de la vie de province*“, — *Scènes de la vie parisienne*“, — *Scènes de la vie militaire*“, — „*Scènes de la vie politique*“, — „*Scènes de la vie de campagne*“. Mehr als 90 kürzere oder längere Erzählungen

und Romane füllen diesen kolossalen Rahmen. Aus der ersten Abteilung nennen wir als die besten Stücke: „*La maison du Chat-qui-pelote*“ (1829), — „*La femme de trente ans*“ (1832), bestehend aus sechs kleineren Erzählungen von ungleichem Wert, aber alle von ergreifender Realität in der Schilderung des weiblichen Herzens, — „*Le père Goriot*“ (1834), voll Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten, aber geradezu grandios in der Charakterzeichnung; Balzac hat in diesem Roman mit Shakespeare („König Lear“) gerungen und den Wettkampf nicht unrühmlich bestanden.

Aus den „*Scènes de la vie de province*“ sind die wertvollsten Stücke: vor allen „*Eugénie Grandet*“ (1833), der keuscheste Roman Balzac's, ohne grossen Aufwand von Erfindung, aber voll rührender Wahrheit in der Schilderung eines edlen, in seiner ersten Jugendliebe getäuschten Mädchenherzens. Der Charakter der Eugénie Grandet ist das Lieblichste, was Balzac je geschaffen. Daneben ist auch die Erscheinung des unheimlich geizigen Vaters ein Kunstwerk der Charakteristik; nur hat sich Balzac, wie so oft, dabei zu grottesken Übertreibungen hinreissen lassen. — In „*Le lys dans la vallée*“ (1835) stört ein gewisser Mystizismus.

Die „*Scènes de la vie parisienne*“ enthalten u. a. den schönen Roman „*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*“ (1837), eine vortreffliche Darstellung aus dem kaufmännischen Leben der Weltstadt, in mancher Beziehung an Thackeray erinnernd, mit dem Balzac überhaupt manche Ähnlichkeit hat. — Die „*Splendeurs et misères des courtisanes*“ sind zu unwahrscheinlich und stilistisch-vernachlässigt, um zu Balzac's besseren Werken zu zählen. Ähnliches gilt von der „*Dernière incarnation de Vautrin*“ (1847), die mit Sue's Verbrecherromanen siegreich wetteifert; an spannenden Szenen hat Balzac in dem letztgenannten Buche das Ungeheuerste geleistet.

Die Abteilung der „*Scènes de la vie militaire*“ weisst nichts Hervorragendes auf. — Sehr hoch dagegen steht „*Le médecin de campagne*“ (1832) aus den „*Scènes de la vie de campagne*“.

Ausser der „Menschlichen Komödie“ hat Balzac unter dem Titel „*Études philosophiques et analytiques*“ eine Reihe von Romanen

und kleinen Erzählungen gesammelt, deren bedeutendste „*La peau de chagrin*“ (1831) und „*Louis Lambert*“ sind. Balzac's Erzählertalent zeigt sich in diesen phantastischen Geschichten vielleicht in seiner höchsten Reife, wogegen die psychologische Schärfe zurücktritt.

In den „*Contes drôlatiques*“ (1832) versuchte Balzac den cynisch-sinnlichen Geist der „*Fabliaux*“ des Mittelalters und Rabelais' neu zu beleben. In einer sehr gekünstelten, altfranzösisch sein sollenden Sprache erzählt er Geschichten äusserst bedenklichen Inhalts, die in der Ausmalung erotischer Dinge über das Maass des selbst in der französischen Litteratur Gewohnten hinausgehen, übrigens auch auf die Dauer — es sind dreissig solcher Erzählungen — eintönig wirken. Überhaupt ist eine der gefährlichsten Klippen des Genusses bei der Lektüre Balzac's die — Langeweile. Trotz seiner fabelhaften Erfindungsgabe wirken seine Erzählungen darum ermüdend, weil er sich zu sehr in der Ausmalung von Äusserlichkeiten gefällt. Er ist der Meister des modernen Photographiestils, der dem Leser keine nebensächliche Kleinigkeit unterschlägt, ihn vielmehr mit den Schilderungen z. B. einer Tapete oder eines Sophabezuges so ermüdet. dass er kaum noch Interesse und Frische genug für die bedeutungsvolleren Stellen der Erzählung übrig behält.

Auch im Drama hat sich Balzac versucht: sein „*Mercadet*“ und „*La marâtre*“ sind die besten seiner Theaterstücke, sie haben sich aber auf der Bühne nicht behaupten können. Die Dramatisirungen einiger seiner Romane, so der „*Dernière incarnation de Vautrin*“, waren mehr merkantile Unternehmungen als Litteraturwerke, wie denn Balzac überhaupt neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit so ziemlich alle andern Lebensberufe versucht hat, in dem Wunsche, ein fürstliches Vermögen zu besitzen.

Vieles von Balzac's Werken ist heute gänzlich vergessen, und mit Recht, namentlich jene zahlreichen Romane, die er lediglich in dem Bedürfnis, seine Schulden zu tilgen, schrieb; aber einige Teile der „*Comédie humaine*“ werden dauernd als Muster des psychologischen Romans, wenn auch nicht des Stils, und als wertvolle Beiträge zur Sittengeschichte des 19. Jahrhunderts gelten.

Mit Bewusstsein Balzac nachgeahmt hat Charles de Bernard. Seine Novellensammlung „*Le nœud gordien*", die Romane „*Gerfaut*" und „*La femme de quarante ans*" halten in vieler Beziehung den Vergleich mit Balzac's Schöpfungen aus, ja sie übertreffen sie durch ihre grössere sprachliche Gleichmässigkeit.

Gustave Flaubert
(1821—1880).

Er war der genialste von Balzac's Schülern, der künstlerischste unter den Realisten, ein Meister des Stils. Freilich in anderer Art als Mérimée, dessen Glätte er durch eine markige Originalität, durch die ängstliche Sorge, jedes nach „Romansprache" klingende Wort zu vermeiden, reichlich wettmachte. Hinter Balzac stand er an Reichtum der Erfindung weit zurück, er übertraf ihn aber an Stilvollendung und Gleichmässigkeit der Darstellung. Seinen Vorzug suchte er, abgesehen von dem Roman „*Salammbô*", nicht in der Schilderung des Aussergewöhnlichen, sondern gerade in der künstlerischen Verklärung des Alltäglichen, des Mittelmässigen. Seine Romanfiguren entnahm er mit Vorliebe aus den Kreisen der Bourgeoisie; die sogenannten „interessanten" Menschen waren ihm künstlerisch zuwider, sie schienen ihm zu theatralisch und unwahrscheinlich, um in den Rahmen seiner realistischen Bilder zu passen. Keine grossen Laster, keine ungewöhnlichen Tugenden, sondern die Durchschnittscharaktere, an denen die meisten Romandichter verächtlich vorübergehen, lieferten ihm den Stoff zu seinen beiden Romanen aus dem Leben unserer Zeit: „*Madame Bovary*" (1857) und „*L'éducation sentimentale*" (1869). — Der erstere wurde wegen „Unsittlichkeit" vor Gericht gezogen, aber Flaubert ging straflos aus. „*Madame Bovary*" enthält die unverhüllte Schilderung einer von Stufe zu Stufe sinkenden Frau aus dem kleinbürgerlichen Provinzleben, aber der Verfasser sucht nirgends mit niedrigen Mitteln die Phantasie des Lesers zu erregen, wenn auch die Sprache von unerbittlicher Wahrheit ist. Die Objektivität der Darstellung ist vielleicht in keinem neueren Roman so weit getrieben wie in diesem; der Leser erhält den mächtigen Eindruck einer ergreifenden Charakterentwickelung, ohne dass der Autor selbst sich irgendwie bemerkbar macht. Die Wirkung

des Buches ist die einer unendlichen Trostlosigkeit; Flaubert ist nicht der Mann der „poetischen Sühne", die Moral des Romans liegt allein in seiner greifbaren, erschreckenden Wahrhaftigkeit. Die Bilder aus dem Provinzleben sind darin mit beissendem Humor gezeichnet; nie zuvor hat ein Schriftsteller die Dummheit mittelmässiger Menschen zum Gegenstande einer so künstlerischen Schilderung gemacht.

Ähnliches lässt sich von dem Roman „*L'éducation sentimentale*" sagen, der durch sein Erscheinen kurz vor dem Ausbruch des Krieges von 1870 und durch den Mangel einer interessanten Handlung nicht die Beliebtheit gewonnen hat wie Flauberts erster Roman. Mit ihrer auf alle äusserlichen Effekte verzichtenden Ruhe der Schilderung, mit der Feinheit der liebevollen psychologischen Charakteristik steht „Die sentimentale Erziehung" noch höher als „*Madame Bovary*". Auch hat Flaubert in der weiblichen Heldin eine der wohltuendsten Figuren des realistischen Romans geschaffen. Eine gewisse Langweile macht diesen Roman für diejenigen Leser unzugänglich, welche in der Lektüre lediglich Unterhaltung, Zeitvertreib suchen und nur an aussergewöhnlichen Menschen und Begebenheiten Gefallen finden.

Der Roman „*Salammbô*" (1862) bezeichnet eine andere Seite in Flaubert's Erscheinung: die phantastische. Er ist, ungleich dem gerade in neuster Zeit so üppig wuchernden Genre des archäologisch-historischen Romans, eine gewaltige dichterische Schöpfung. Eine Reise nach Nordafrika hatte Flaubert den lokalen Hintergrund seiner Erzählung aus dem alten Karthago geliefert. Den Inhalt bildet die Geschichte der Empörung des Söldnerheeres, welches die Karthager gegen Rom angeworben, und den Mittelpunkt die Gestalt der Tochter Hasdrubals: Salammbô. Aus dem dürftigen Material, welches über das Privatleben des alten Karthago bekannt ist, hat Flaubert ein Gemälde voll wunderbarer Anschaulichkeit zu machen gewusst: viele Episoden daraus sind von einer Grossartigkeit der Konzeption und der Beschreibung, die kaum irgendwo ihres gleichen findet. Dagegen ist die Charakteristik der Personen deshalb weniger scharf und überzeugend, weil jeder Maassstab der Beurteilung fehlt: der Leser hat zu den übermenschlich und unmenschlich fühlenden und

handelnden Gestalten keine Beziehung und wird deshalb leicht ermüdet.

Noch phantastischer ist „*La tentation de Saint Antoine*", ein Werk voll grandioser Einzelheiten, aber ohne straffe Komposition. Von einer eigentlichen Erzählung ist hierin nicht mehr die Rede: es sind lose an einander gereihte Visionen in einer sehr malerischen Sprache. — Es ist merkwürdig, dass der Verfasser der so überaus realistischen Romane „*Madame Bovary*" und *L'éducation sentimentale*" auf solche Abwege geraten ist, durch die er selbst Balzac's kühnste Phantesiegebilde überboten hat.

In dem nachgelassenen unvollendeten Roman „*Bouvard et Pécuchet*" (1881) kehrte Flaubert wieder zur Realistik zurück und zwar zu seinem Lieblingsthema: der Bornirtheit des bürgerlichen Mittelstandes. Aber die Kraft der künstlerischen Plastik, der eigentlichen Schöpfungsgabe hat er darin nicht mehr entwickelt; das Buch ist formlos bis zum Auseinanderfallen, und die Personen sind nur die Stimmführer für des Verfassers philosophische Ausführungen.

Ausserdem hat Flaubert noch unter dem Titel „*Trois contes*" (1877) drei kleine Erzählungen geschrieben, die zwar dieselbe Meisterschaft des Stils zeigen wie die grossen Romane, aber inhaltlich wenig interessant sind. — Eine Komödie „*Le candidat*" ist ohne hervorragenden Wert, sie ist nie zur Aufführung gelangt.

Schon der Umstand, dass Flaubert in unserer durch ihre erdrückende Produktivität sich auszeichnenden Periode nur fünf grössere Werke geschrieben, charakterisirt sein auf die höchste Vollendung des stilistischen Ausdrucks gerichtetes Bestreben. Kein moderner Prosaiker hat mit solcher, manchmal übertriebenen, Künstlerschaft die Sprache seiner Romane gepflegt wie Flaubert, keiner ist so sehr wie er bemüht gewesen, La Bruyère's Satz praktisch zu befolgen, dass es nur eine Art gibt, eine Sache richtig auszudrücken. Zur Beseitigung des durch die Romantiker in Aufnahme gekommenen Schwulstes der Sprache, an dem selbst Balzac noch bedenklich litt, hat Flaubert am meisten von den neueren Prosaikern beigetragen.

Neben Flaubert sind die hervorragendsten Namen der realistischen Richtung des Romans: Jules und Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet und Emile Zola.

Die Brüder Goncourt

sind eines der interessantesten Beispiele des Zusammenwirkens zweier künstlerischer Naturen. Edmond (1822 geboren) und Jules (1830—1870) sind bis zum Tode des Letzteren nur eine litterarische Persönlichkeit gewesen. Im Geschmack und im Können von ziemlich gleicher Richtung und Stärke haben sie 18 Jahre lang der Welt das Schauspiel der geistigen Tätigkeit einer Doppelseele gegeben, wie sie in dieser Form: dem dichterischen Zusammenarbeiten zweier Brüder — nie ihres gleichen gehabt.

Zunächst verdienen ihre kulturhistorischen Arbeiten Erwähnung. Die „*Histoire de la société française pendant la Révolution et sous le Directoire*“ (1854) ist eine auf eingehenden Studien beruhende, farbenreiche Darstellung des französischen Lebens in der Periode von 1789 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Eine Ergänzung dazu bildet die kleinere Studie: „*La Révolution dans les mœurs*“ (1854). — Auch die „*Portraits intimes du XVIII^e^ siècle*“, die „*Histoire de Marie-Antoinette*“, (1858), „*Les maîtresses de Louis XV*“ und „*La femme au XVIII^e^ siècle*“ legen Zeugnis ab für ihre zu einer leidenschaftlichen Liebhaberei gewordene liebevolle Beschäftigung mit dem Kulturleben des 18. Jahrhunderts. Die Brüder Goncourt gehörten zugleich zu den verständnisvollsten Sammlern von Kunstwerken jener ihrer Lieblingsperiode.

Ihre Romane dagegen entnahmen sie dem modernen Leben. Ihr erster gemeinschaftlicher Versuch: „*Charles Demailly*“ (1860, zuerst unter dem Titel „*Les hommes de lettres*“ erschienen) verriet noch wenig von ihrer besonderen Richtung; dagegen zeigte sich ihre hohe Begabung in dem Roman „*Soeur Philomène*“ (1861), einem ergreifenden psychologischen Gemälde. Von den in kurzen Zwischenräumen folgenden Romanen „*Renée Mauperin*“ (1864), — „*Germinie Lacerteux*“ (1865), — „*Nanette Salomon*“ (1867) und *Madame Gervaisais*“ (1869) ist „*Germinie Lacerteux*“, trotz seines entsetzlichen Gegenstandes, der künstlerisch vollendetste. Er ist der gelungene Versuch, gewisse psycho-physiologische Ausnahmezustände durch die Kunst der Darstellung und die sprachlich

feine Behandlung litteraturfähig zu machen. Natürlich ist dieser Roman so wenig wie die andern der Brüder Goncourt zur Lektüre für jugendliche Leser oder gar Leserinnen geeignet, — das gilt aber von der realistischen Romanlitteratur fast durchgängig. Vom reinkünstlerischen Gesichtspunkt gehören die Romane der Brüder Goncourt zu dem Bedeutendsten, was die französische Prosa in unserer Zeit hervorgebracht hat. Auch zeichnen sich ihre Arbeiten vor denen Flaubert's durch grössere Wärme aus; sie entlassen den Leser nicht so sehr mit dem Gefühl des Unversöhntseins, wie Flaubert.

Der Tod des jüngeren Bruders Jules im Jahre 1870 war ein harter Schlag für den überlebenden Edmond de Goncourt. Mehrere Jahre hindurch war seine schriftstellerische Tätigkeit vollständig gelähmt. Erst im Jahre 1878 erschien ein Roman von ihm allein: „*La fille Elisa*", ein inhaltlich wie in der Komposition wenig erfreuliches Werk. In den „*Frères Zemganno*" (1879), der Geschichte zweier Akrobaten-Brüder, hat Edmond de Goncourt seinem geliebten Bruder ein litterarisches Denkmal eigener Art gesetzt; es ist ein Werk voll inniger Wehmut und zugleich einer gewissen durch den Stoff bedingten Tragikomik. — Der letzte Roman Edmond's „*La Faustin*" (1882) ist noch reich an brillanten Einzelheiten, aber in der Komposition die schwächste seiner Leistungen. Es scheint, als ob Jules bei dem Zusammenarbeiten der Brüder die eigentlich gestaltenschaffende Rolle gespielt, Edmond dagegen mehr die künstlerische Einzelausführung übernommen habe.

Die Brüder Goncourt haben auch einige Dramen geschrieben; mit den Romanen verglichen sind sie ohne Bedeutung.

Alphonse Daudet

(geboren 1840),

einer der jüngsten unter den grossen Romanciers, hat namentlich durch seinen Sittenroman „*Fromont jeune et Risler aîné*" (1874) europäische Berühmtheit erlangt. Aber schon in seinen ersten kleineren Geschichten „*Lettres de mon moulin*" (1869), den „*Contes du Lundi*" (1673) und dem Roman „*Le petit Chose*" (1868) zeigte er sich als einen glänzenden Erzähler und meisterhaften Charakterschilderer. Was ihn vor den anderen Realisten ausgezeichnet, ist

seine Kunst der maassvollen Verteilung von Licht und Schatten. Alphonse Daudet ist Optimist; er übersieht nicht die dunkeln Seiten des menschlichen Herzens und namentlich des modernen Weltstadtlebens, aber er sucht und findet das ausgleichende Element des Guten. Darum wirkt die Lektüre seiner Romane, so tragisch auch die meisten derselben abschliessen, dennoch eher ermutigend und woltuend. Nicht dass er darauf ausgeht, Moral zu lehren, das Laster zu bestrafen und die Tugend zu belohnen, — aber andrerseits ist er auch nicht der hoch über den Dingen und Menschen stehende marmorkalte Beobachter, welcher die Leidenschaften anatomisch zergliedert wie ein abgehärteter Physiologe. Daudet fühlt mit seinen Figuren; er erzählt ihre Verirrungen nicht mit der Gleichgültigkeit eines Polizeiberichts; in allen seinen Romanen finden wir ein warmes menschliches Herz und eine an das Gute glaubende Weltauffassung. — Seine Sprache ist bis zur Manierirtheit gefeilt, aber kühn, originell und ungemein anschaulich. Wenige neuere Romandichter besitzen Daudet's Kunst, in uns die richtige Stimmung zu erzeugen. Er fesselt den Leser unwiderstehlich durch die raffinirte Abmessung und Steigerung der Spannung und die allmähliche Entwickelung der Charaktere. In der Sittenschilderung kommt er Balzac gleich, nur dass sein Gebiet ein beschränkteres ist: er bewegt sich mehr in den höchsten und den höheren Mittelklassen.

Seine vier bedeutendsten Romane sind „*Fromont jeune et Risler aîné*", (1874) — „*Jack*" (1876), — „*Le Nabab*" (1878) und „*Numa Roumestan*" (1882). In den beiden letzten wie in „*Les rois en exil*" (1880) hat Daudet politische Persönlichkeiten der jüngsten Vergangenheit in durchsichtiger Verkleidung geschildert und dadurch auf das Interesse solcher Leser spekulirt, die nicht zufrieden sind mit einer rein künstlerischen Darstellung des Lebens, sondern sich an persönlichen Anspielungen und zeitgeschichtlichem Skandal ergötzen. Aber ganz abgesehen von diesem unlitterarischen Beiwerk ist die Charakterschilderung im „*Nabab*" und in „*Numa Roumestan*" eine geniale. In den „*Rois en exil*" wird man allerdings durch die gar zu aufdringliche Verarbeitung pikanter historischer Nebensächlichkeiten gestört; die Figur der Königin gehört indessen zu den vollendetsten Leistungen der Daudet'schen Seelenschilderung.

Auf die Spitze getrieben und durch die Einseitigkeit seiner Durchführung diskreditirt wurde der realistische Roman durch

Emile Zola

(geboren 1840),

Sohn eines italienischen Ingenieurs. Die Hartnäckigkeit, mit welcher er sich fast ausschliesslich der Darstellung der Nachtseiten der menschlichen Natur hingegeben, seine vor keiner Unerquicklichkeit zurückschreckende Schilderung des Hässlichen und Ekelhaften haben seinem Namen eine wenig erfreuliche Berühmtheit verschafft.

Nach einer harten, arbeitvollen Jugend trat er zuerst ohne grossen Erfolg auf mit den verhältnismässig harmlosen Erzählungen „*Contes à Ninon*“ (1864). In „*La confession de Claude*“ (1865), „*Thérèse Raquin*“ und „*Madeleine Férat*“ (1867 und 1868) betrat er zuerst das Gebiet dessen, was er den wissenschaftlichen oder physiologischen Roman nennt: die Begründung seelischer Erscheinungen durch körperliche Bedingungen. Aber erst in dem grossen Romanzyklus: „*Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*“ zeigte er seine eigentliche schriftstellerische Physiognomie. Nach dem Vorbilde der „*Comédie humaine*“ von Balzac wollte er die verschiedenen Entwickelungsphasen derselben Menschen und die physiologischen Vererbungen innerhalb einer Familie in einer langen Reihe von Romanen schildern. Bis heute hat er diesen Plan konsequent durchgeführt, mit sehr wechselvollem Erfolge. Die einzelnen Etappen seines Romancyklus sind: „*La fortune des Rougon*“, — „*La curée*“, — „*Le ventre de Paris*“, — „*La conquête de Plassans*“ und „*La faute de l'abbé Mouret*“, — „*Son Excellence Eugène Rougon*“, — „*L'Assommoir*“, — „*Une page d'amour*“, — „*Nana*“ und „*Pot-bouille*“. In Vorbereitung befindet sich „*Au bonheur des dames*“, welches den „Sieg der Tugend“ feiern soll!

Mit Ausnahme des kleineren Romans „*Une page d'amour*“ huldigt Zola in allen diesen Sittenschilderungen dem krassesten Naturalismus, d. h. der photographisch treuen Wiedergabe des hässlichen Lebens. Leider hat er, zum Teil aus Oppositionslust gegen die von ihm ingrimmig gehassten Romantiker, mehr aber noch aus einem pessimistischen Hange zur Schwarzseherei, sich in eine so einseitige Auffassung der Dinge verrannt, dass darunter nicht nur

die äussere Wohlanständigkeit, sondern vor allem die künstlerische Wahrheit aufs ärgste leidet. Nach Zola gibt es in der Welt, wenigstens in der französischen, nichts als Laster schlimmster Natur, gröbliche Korruption, rohe Genusssucht und Gemeinheit. Er verschliesst sein Auge gegen alles Gute und Schöne im Menschen; in seinen Gesichtswinkel fällt nur das Schlechte, und oft genug das Ekelhafte. Dabei ein Wühlen im Schmutz des Lebens, die Freude am derben Wort, wo ein minder anstössiges der Wirkung keinen Abbruch täte, und vor allem das schrankenlose Überwuchern der Kleinmalerei, — das benimmt Zola's Romanen viel von ihrem hohen Werte als Kompositionen wie als Sittenschilderungen.

Das künstlerisch beste seiner Werke ist „*L'Assommoir*“: die unverhüllte Darstellung des am Alkohol und seinen Folgen moralisch und physisch zu Grunde gehenden Arbeiterstandes. Die innere Moral dieses Romans ist eine so überwältigende, dass man die künstlerisch sehr entbehrlichen Widerwärtigkeiten aller Art zur Not in den Kauf nimmt. — In „*Nana*“ giebt Zola ein wahrhaft scheussliches Bild von der wechselseitig bewirkten Fäulnis der höheren und der niedrigsten Stände. Einzelne glänzende Schilderungen finden sich auch in diesem indezentesten von Zola's Romanen; aber die Häufung von Greuelszenen, die Eintönigkeit der schamlosen Lasterhaftigkeit und dazu die ganz überflüssige Beschreibung von Nebendingen wirken ebenso abstossend wie langweilend. „*Nana*“ bezeichnet die äusserste Grenze dessen, was bisher vom Naturalismus gewagt worden ist, — zugleich die Grenze des photographischen Romans. Von da bis zur medizinischen Abhandlung einerseits, und zu der langweiligsten aller Litteraturgattungen: der beschreibenden — ist kaum ein Schritt. — In „*Pot-bouille*“ scheint Zola von seinen einseitigen Übertreibungen zurückkommen zu wollen. Der Roman ist zwar auch noch von brutaler Wahrhaftigkeit in der Schilderung der niedrigen Gemeinheit, aber es finden sich in ihm doch einige Figuren, die darauf hindeuten, dass Zola anfängt, an das Vorhandensein halbwegs erträglicher Menschen zu glauben.

Wenn es ihm gelingen sollte, seine unleugbare Kraft der Darstellung, seine scharfe Beobachtung und seine sprachliche Meisterschaft in den Dienst einer weniger einseitigen und deshalb wahrhaft realistischen Lebensauffassung zu stellen, so dürfen wir von

dem im besten Mannesalter befindlichen Haupte der naturalistischen Schule Werke erhoffen, die den unerquicklichen Eindruck seiner ersten schriftstellerischen Periode wettmachen.

Zola ist auch vielfach als schneidiger Kritiker aufgetreten. Seine Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel „*Mes haines*“ (1866) richtet sich gegen die Romantiker und ihre Nachahmer, namentlich gegen Victor Hugo. Auch in den neueren Sammlungen kritischer Arbeiten, die im *Voltaire, Figaro* und andern Pariser Journalen zuerst erschienen sind, verficht Zola mit schonungloser Energie die Grundsätze des Naturalismus gegen die überkommene Schablone des „romanhaften“ Romans.

Dass sich um den Meister des einseitigen Naturalismus eine „Schule“ bilden würde, war bei der Richtung des neuesten französischen Sittenromans und namentlich bei dessen finanziellen Erfolgen vorauszusehen. Leider haben die Schüler durch ihre plumpe Übertreibung der Manier Zola's nicht unwesentlich dazu beigetragen, dass die Kritik der neuen Richtung mit Misstrauen oder Feindseligkeit entgegentritt. Nur zwei Namen verdienen aus der Schaar der blinden Nachahmer Zola's herausgehoben zu werden: Guy de Maupassant und J. K. Huysmans, der erstere ein ebenso feinsinniger Stilkünstler wie ergreifender Seelenmaler, Zola an Wärme und Vielseitigkeit der Auffassung überlegen, — der letztere, ein Flamländer, unübertrefflich in der echt niederländischen Schilderung der unscheinbarsten Dinge und ihrer Beziehung zur menschlichen Stimmung, allerdings auch von abstossender „Realität“ in der Beschreibung des Widerwärtigen. Seine „*Sœurs Vatard*“ bilden eine nicht zu verachtende Ergänzung zu Zola's „*Assommoir*“. In das Leben der unteren Stände in Paris, namentlich der Arbeiter, hat Huysmans gleich Zola tiefe Einblicke getan.

Wir knüpfen an die Darstellung der realistischen Richtung eine kurze Übersicht über die neuere Romanlitteratur, soweit sie mehr oder weniger von Balzac beeinflusst ihren Hauptwert durch die Wahrheit der Schilderung und die Formvollendung des Stils besitzt.

Octave Feuillet (geb. 1822) hat durch seine Romane:

„*Le roman d'un jeune homme pauvre*“ (1858), „*Histoire de Sibylle*“ und „*Le journal d'une femme*“ (1878) sich den Ruf eines der gewandtesten Darsteller des höheren Gesellschaftslebens erworben. Seine Gestaltungskraft ist keine sehr originelle, aber seine Schreibweise eine gewählte: Feuillet ist der Meister der höheren Unterhaltungslitteratur. — Mehrere seiner Romane hat er mit Erfolg für die Bühne bearbeitet: „*Le roman d'un jeune homme pauvre*“ gehört zu den beliebteren Repertoirestücken; auch sein „*Montjoye*“ (1863) ist reich an dramatischen Wirkungen.

Jules Sandeau (geb. 1811) hat mit George Sand zusammen den Roman „*Rose et Blanche*“ (1831) geschrieben. Seine eigenen Arbeiten „*Le docteur Herbeau*“, — „*Vaillance et Richard*“, — „*Madeleine*“, — „*Jean de Thommeray*“ sind lesbares Mittelgut. Mit Emile Augier zusammen schrieb er die beiden Dramen „*Le gendre de Monsieur Poirier*“ (1854) und „*La pierre de touche*“, von denen das erstere einen wohlverdienten Erfolg errang. Ein gutes, in Deutschland sehr bekanntes Stück von Jules Sandeau allein ist „*M^lle de la Seiglière.*“

Emile Souvestre (1806—1864) hat in seinen „*Derniers Bretons*“ einen wertvollen Beitrag zu der Provinzlitteratur geliefert. Sein „*Théâtre de la jeunesse*“ ist ohne höhere Ansprüche, aber für seine Zwecke vorzüglich geeignet.

Edmond About (geb. 1828) erregte zuerst Aufsehen durch seinen dem neugriechischen Leben entnommenen Roman „*Le roi des montagnes*“ (1856), eine bei allen Abenteuerlichkeiten doch sehr lebenswahre Darstellung fernliegender Verhältnisse. Von seinen späteren Arbeiten nennen wir als die besten: „*Trente et quarante*“ (1828), — „*Le cas de M. Guérin*“ (1862), — „*La vieille roche*“ und den neuerdings erschienenen Roman „*Le roman d'un brave homme*“ (1881). Er entfaltet ausserdem als hervorragender Publizist eine sehr vielseitige Tätigkeit.

Victor Cherbuliez (geb. 1832 in Genf) ist ein feiner Charakterschilderer, aber in der Komposition nachlässig. Die schwächeren

Seiten George Sand's finden sich in ihm vorwiegend ausgebildet. Sein Stil ist oft manierirt und geziert, seine Erzählungsweise leidet unter einer zu behaglichen Geschwätzigkeit. — Er begann seine Laufbahn mit einer sehr geistvollen archäologischen Studie: „*Un cheval de Phidias*“ (1860), um dann in rascher Folge seine Romane: „*Le comte Kostia*“, — „*Le prince Vitale*“, — „*L'aventure de Ladislas Bolski*“, — „*Méta Holdenis*“ (sein bestes Werk), — „*Miss Rovel*“, „*L'idée de Jean Têterol*“ und „*Noirs et Rouges*“ erscheinen zu lassen.

Ferdinand Fabre (1838) hat durch seinen vorzüglichen Roman „*L'abbé Tigrane, candidat à la papauté*“ (1873), worin der moderne Klerikalismus meisterhaft geschildert wird, sich einen guten Namen gemacht. An Feinheit der psychologischen Begründung kommt er Flaubert und Daudet nahe. — Von seinen ferneren Arbeiten sind zu nennen: „*Mademoiselle de Malleville*“, „*Le Marquis de Pierrerue*“ und „*Barnabé*“, — sämtlich der Schilderung des klerikalen Frankreichs gewidmet.

Saintine (1797—1864) verdient wegen seines reizenden Romans „*Picciola*“ (1836) rühmlichste Anerkennung. Dieses mit allem stilistischen Reiz geschmückte Gefängnisidyll wird seinen Namen länger bewahren als seine Theaterpossen, von denen „*L'ours et le pacha*“ (mit Scribe zusammen verfasst) noch die erträglichste ist.

Paul Féval (geb. 1817) ist fast so fruchtbar wie Alexandre Dumas und verfolgt ungefähr dieselbe Tendenz: seine Leser zu zerstreuen. Die besten seiner zahlreichen Romane sind: „*Le drame de la jeunesse*“, — „*Madame Gil Blas*“, und „*La bouche de fer*“. — Im Jahre 1876 plötzlich fromm geworden, machte er sich daran, eine tugendhafte Bearbeitung seiner Romane vorzunehmen, sodass wir jetzt das interessante Beispiel eines Autors haben, dessen Werke in zwei gänzlich verschiedenen Formen vorliegen.

Champfleury (geb. 1821) ist weniger als Romandichter denn als Kunsthistoriker bekannt. Von seinen Romanen sei „*Le chien caillou*“ erwähnt, eine sehr bizarre, gut erzählte Geschichte.

Von bleibendem Werte sind seine Arbeiten über die Karikaturmalerei des Altertums und der Neuzeit, auf welchem Gebiete er Fachmann ersten Ranges ist.

Marc Monnier (geb. 1829, lebt in Genf) hat sich durch mehrere wertvolle historische Arbeiten („*Histoire de la conquête des Deux-Siciles*"; — „*Le protestantisme en France*"; — „*Genève et ses poètes*") bekannt gemacht. Seine Übersetzung des Goethe'schen Faust ist eine der besten in französischer Sprache. — In neuerer Zeit hat er sich auch im Roman und in der „Marionetten-Komödie" versucht und sehr anmutiges darin geleistet.

Erckmann-Chatrian (geboren 1822 und 1826) zwei Schriftsteller, die gleich den Brüdern Goncourt nur eine litterarische Persönlichkeit darstellen, haben ein besonders Genre geschaffen: das des volkstümlichen elsässischen Romans. Ihre Schilderungen elsässischer Sitten und Menschen sind von hohem Reiz, nur wirkt eine zu dick aufgetragene Gemütlichkeit, eine Art von Gefühlskoketterie auf die Länge ermüdend. Die Bauern sind bei Erckmann-Chatrian, wie bei den meisten Dorfroman-Dichtern, gar zu edel, zu gebildet und zu theatralisch. — Zu den besseren ihrer Erzählungen gehören: *L'histoire d'un sous maître* — „*Madame Thérèse*", — „*L'invasion*", — „*Les vieux de la vieïle*" und „*L'ami Fritz*", — Erckmann-Chatrian haben sich auch im Drama versucht: namentlich das Stück „*Les Rantzau*" (1882), nach ihrer Novelle „*Les deux frères*" dramatisirt, hat auf der französischen Bühne einen ungeheuren Erfolg erzielt, — sein litterarischer Wert steht kaum auf der Höhe der besseren Stücke von Iffland und Benedix; die deklamatorische Phrase herrscht darin mit eintöniger Breite.

Eine andere Spezialität vertrat Henri Murger (1822—1861). Ihm verdankt das Pariser „Quartier Latin" seinen poetischen Duft. Seine liebenswürdigen, humorvollen Skizzen aus dem Studentenleben: „*Scènes de la vie de Bohème*" sichern ihm ein freundliches Andenken. Nicht alles darin ist blanke Wahrheit, aber Murger weiss seine Verschönerungen des wirklichen Lebens mit so viel Witz und Heiterkeit vorzutragen, dass man über die ärgsten Phan-

tastereien gern wegsieht. — Schwächer in der Erzählung ist Murger's „*Les buveurs d'eau*“, gleichfalls dem Leben des „lateinischen Viertels“ entnommen; aber an psychologischer Feinheit übertrifft es seine „Szenen aus dem Leben der Bohème“. Murger war übrigens selbst ein vollendeter „Bohémien“ und ist als solcher, getreu den Traditionen dieses Standes, im Hospital gestorben.

In Hector Malot (geb. 1830) begrüssen wir einen es mit seiner Kunst sehr ernst nehmenden Schriftsteller. Seine Romane „*Un mariage sous le second empire*“, „*Sans famille*“, „*Le docteur Claude*“ und „*Les millions honteux*“ lassen von ihm noch besseres hoffen.

Ähnliches gilt von Emile Pouvillon und Jules de Glouvet, zwei talentvollen Vertretern des realistischen Roman aus dem Provinzleben. Namentlich der Erstere hat in seiner „*Césette*“ (1880) die Probe einer ungewöhnlichen Begabung für den lebenswahren Dorfroman abgelegt.

Der bekannteste Vertreter des Provinzromans aber ist André Theuriet (geb. 1833). „*La fortune d'Angèle*“, — „*Le mariage de Gérard*“, — „*Nouvelles intimes*“, — „*Raymonde*“ und „*Toute seule*“ gehören zu dem Empfehlenswertesten, was die neuere Romanlitteratur an sittenreiner Lektüre enthält. Theuriet's Romane bilden das Gegengewicht zu der herbpessimistischen Schilderung des Provinzlebens in Flaubert's „*Madame Bovary*“.

Henri Monnier und Pierre Véron der Ältere verdienen wegen ihrer prächtigen Schilderungen des Pariser Lebens Beachtung. Sie sind die glänzendsten Vertreter der gemütlich-witzigen Satire. Von ersterem rühren die höchst amüsanten „*Scènes populaires*“ und „*Les mémoires de Joseph Prudhomme*“ (Typus des Pariser Spiessbürgers) her; von letzterem die „*Mémoires d'un bourgeois de Paris*“.

Eine andrer witziger Schriftsteller, Claude Tillier (1801—1844), hat in seinem Roman „*Mon oncle Benjamin*“ eine der humoristischsten Schöpfungen der neueren französischen Litteratur geliefert. In mancher Beziehung erinnert er an die guten englischen Humoristen.

Léon Gozlan (1806—1866) war im Roman wie im Drama von ausserordentlicher Fruchtbarkeit. In der Sucht, originell zu scheinen, kam er fast Théophile Gautier gleich. Von seinen zahlreichen Romanen hat heute keiner mehr ein Publikum; von seinen dramatischen Arbeiten ist sehr bekannt, auch in Deutschland, die artige Komödie „*Dieu merci, le couvert est mis!*“ Auch hat Gozlan mehrfach über Balzac geschrieben: „*Balzac en pantoufles*“ und „*Souvenirs biographiques sur Balzac*“.

Gustave Droz (geb. 1832) hat durch sein in mehr als hundert Auflagen erschienenes Buch „*Monsieur, Madame et Bébé*“ (1866) eine Weltberühmtheit erlangt, die wesentlich auf Rechnung seines grossen Talents kommt, auch die heikelsten Dinge lesbar auszudrücken. Seine Kunst der Darstellung des intimen Familienlebens verdient übrigens volle Anerkennung. Er liefert den besten Beweis für die Fähigkeit der französischen Sprache, geradezu alles in litteraturfähiger Form zu sagen.

Henry Gréville (Pseudonym für Madame Durand, geb. 1842) hat gleichfalls ihr besonderes Genre: das des russischen Sittenromans. Ihre besten Arbeiten „*Dosia*“, — „*La princesse Ogheroff*“, — „*Les Koumiassine*“, — „*Les épreuves de Raïssa*“ und „*Le violon russe*“ zeichnen sich durch eine grosse Anschaulichkeit der Schilderung aus. Dagegen ist der Stil wenig kunstvoll. — In neuerer Zeit hat Henry Gréville sich auch im Pariser Sittenroman versucht, mit geringem Erfolg.

Schliesslich sei Jules Verne (geb. 1828) nicht vergessen, der sein besonderes Fach: das der realistisch-phantastischen Reisen nach andern Weltkörpern oder unter der Erdoberfläche — mit grossem Geschick ausbeutet. Die scheinbare Wissenschaftlichkeit, mit der dieser geniale Münchhausen seine Geschichten leidlich glaubhaft zu machen weiss, hat ihn zu dem beliebtesten Jugendschriftsteller gemacht. Auch haben seine Reiseromane vielfach den Stoff zu hundertfach aufgeführten theatralischen Feerien hergegeben.

36. Kapitel.

Das Theater.

Es scheint, als ob die Stücke Victor Hugo's das Interesse der Franzosen an der Tragödie ertötet haben. Auf keinem Gebiet der Poesie ist die Unfruchtbarkeit der letzten vier Dezennien eine so grosse gewesen. Das Théâtre-Français ist genötigt, zur Beibehaltung des Trauerspiels sich an die Klassiker des 17. Jahrhunderts und an Victor Hugo zu halten. Einmal schien es, als sollte eine Neubelebung der Tragödie erfolgen, nämlich als Ponsard mit seiner „*Lucrèce*“ auftrat, — jene Hoffnung hat sich bald verflüchtigt.

François Ponsard (1812—1867) versuchte sich zuerst mit einer Übersetzung von Byron's „Manfred“. Seine erste selbständige dramatische Arbeit war die genannte Tragödie „*Lucrèce*“ (1843). Man glaubte, endlich das ersehnte Mittelding zwischen steifem Klassizismus und regellosem Romantismus gefunden zu haben. In demselben Jahre war Victor Hugo's Drama „*Les Burgraves*“ entschieden abgelehnt worden: die wüste Willkür des übertriebenen Romantismus fing an zu ermüden. In der „*Lucrèce*“ war allerdings ein grosser Fortschritt über den Klassizismus, namentlich des Kaiserreichs, hinaus zu verzeichnen, es herrschte mehr natürliche Wärme in den Charakteren wie in der Sprache; aber im Grunde war auch

dieses Römerdrama ein Werk ohne innere Wahrheit, ohne poetische Überzeugungskraft. Es herrscht in der „*Lucrèce*", im gewollten Gegensatz zu den Dramen der Romantiker, eine vornehme Ruhe und Kälte, die leider gar zu viel Verwandtschaft mit Langweile hat. — Man begrüsste Ponsard als den Begründer dessen, was man die „Schule des gesunden Menschenverstandes" nannte; nun ist der gesunde Menschenverstand ja eine vortreffliche Sache und die Romantiker hätten wohl daran getan, etwas von dessen Wasser in ihren Wein zu giessen, — nur wird man mit dem gesunden Menschenverstand allein, wenn er selbst, wie bei Ponsard, in sehr korrekten Versen sich vernehmen lässt, kein grosser Dichter.

Von Ponsards anderen Tragödien: „*Agnès de Méranie*" (1846) und „*Charlotte Corday*" (1856) lässt sich nicht viel besseres sagen als von „*Lucrèce*". In dem zweiten erhebt er sich manchmal zu wahrhaft tragischer Höhe, und von der Sprache hat Musset geurteilt, sie erinnere an Corneille; aber überall fehlt die Wärme und die gleichmässige dramatische Spannung.

Dagegen hat Ponsard sich durch seine Komödien ein bleibendes Andenken gesichert. Seine beiden Stücke „*L'honneur et l'argent*" (1853) und „*La bourse*" (1856) sind bühnenwirksame Tendenzdramen ohne viel Handlung, aber mit lebhaftem, kräftigem Dialog. Die Tendenz hält sich übrigens in beiden Komödien innerhalb sehr bescheidener Grenzen: nicht das Prinzip der Spekulation, des unverdienten Gewinnes, bekämpft Ponsard, sondern nur das Übermaass derselben, — also durchaus seiner Rolle als Dichter des „bon sens" entsprechend.

In neuester Zeit haben Leconte de Lisle und der Vicomte Henri de Bornier sich in der Tragödie versucht. Der Erstere hat in seinen „*Erynnies*" (1873) den Stil des Äschylos mit grosser Kraft, aber ohne äusseren Erfolg nachgeahmt. Die Sprache wimmelt übrigens bei ihm von unfranzösischen Wendungen, die er der mythologischen und philologischen Genauigkeit wegen gewagt hat.

Henri de Bornier (geb. 1825) ist der Dichter des Dramas „*La Fille de Roland*", welches im Jahr 1875 zuerst aufgeführt einen ausserordentlichen Erfolg hatte. Von historischer

Wahrheit ist wenig in dem Stück: Karl der Grosse ist ein französischer Fürst, Rolands Tochter liebt Ganelons Sohn, und ähnliche Dinge, über die das französische Publikum hinweggesehen hat wegen der edlen Sprache und der grossartigen Auffassung des Dichters. Eine dauernde Bereicherung der ernsten Bühne ist auch „*La Fille de Roland*“ nicht; es herrscht nach gutklassischem Vorbilde — ganz abgesehen von dem sehr steif gehandhabten Alexandriner — überwiegend die Konvention der Gefühle und der Bombast des Ausdrucks. Mit Victor Hugo's Dramen hält es bei weitem keinen Vergleich aus. Sein letztes Drama „*Les noces d'Attila*“ (1880) verdankte nur noch den Anspielungen auf das Verhältnis Deutschlands zu Frankreich eine Art von Achtungserfolg, bewies aber, dass Bornier's Talent wesentlich in der hohlen Deklamation besteht.

Von ausserordentlicher Fruchtbarkeit dagegen ist die französische Bühne dieses Jahrhunderts auf dem Gebiete des Lustspiels und des halbernsten Sittendramas. Hier beherrscht sie die gesamte Theaterwelt Europas mit einer nahezu erdrückenden Auschliesslichkeit. Man darf behaupten, dass das neuere Lustspiel fast aller Litteraturvölker dem Theater der Franzosen seine Anregungen verdankt. Am gewichtigsten macht sich der Einfluss des modernen französischen Dramas auf die Bühne der Völker romanischer Zunge geltend; Deutschland allein hat sich, trotz des zunehmenden Überwucherns des französischen Dramas, noch einige Selbständigkeit des Schaffens bewahrt, lehnt sich in der Form aber gleichfalls an das Vorbild der Nachbarn an.

Zwei Perioden lassen sich in der Entwickelung des neusten französischen Dramas unschwer unterscheiden: die eine, welche man mit dem Namen Scribe's charakterisiren könnte, — die zweite, die unabgeschlossen noch jetzt fortdauert und die drei Namen Augier, Dumas Fils und Sardou als die bekanntesten aufweist.

Augustin-Eugène Scribe
(1792—1860)

hat von der Julirevolution bis tief in die Zeit des zweiten Kaiserreichs hinein die französische Bühne mit seinen zahllosen Stücken

versorgt. Er war für das Theater dasselbe, was für den Unterhaltungsroman der ältere Dumas zu gleicher Zeit war: der Lieferant en gros für sämtliche Pariser Theater. Genügte seine eigene Leistungsfähigkeit der Nachfrage nicht, so vereinigte er seine Bühnentechnik mit dem Erfindungstalent andrer Autoren. Man hat sich oft über die erstaunliche Fruchtbarkeit der spanischen Dramatiker gewundert: Scribe kommt ihnen gleich. Im Vaudeville, im Melodrama, in der Posse, dem Salonlustspiel, der historischen Komödie, auch im Operntext hat er jahraus jahrein Dutzende von Arbeiten auf den Markt gebracht, und zwar mit einem bis ans Ende ihm treu bleibenden Erfolge. Die Zahl der Scribe'schen Theaterstücke beziffert sich nach mehreren hunderten!

Seine Hauptstärke besteht in der geschickten Berechnung der Wirkung auf die Zuschauer. Selten hat ein Autor für den Geschmack des Publikums ein so feines Ahnungsvermögen besessen, wie Scribe. Er bietet Jedem etwas: Rührung, Moral, Spannung, ideal tugendhafte und mässig lasterhafte Menschen, Witze, gute und schlechte, packende Situationen, — das alles in einer Mischung, die kein Kunstwerk, wohl aber einen unterhaltenden Zeittotschlag ergibt. Scribe hat ein merkwürdig scharfes Auge für die Kleinigkeiten des Lebens: seine Menschen sind wahre Muster des Juste-milieu im Guten wie im Schlechten. Bis zur seelenläuternden Tragik oder Komik kommt es in seinen Stücken nie und nimmer, auch kann man hinterher ruhig schlafen, — aber man amüsirt sich bei ihnen, man vergisst bei der kleinen Misère seiner Bühne die grosse des wirklichen Lebens. Dass die Tugend ihren Lohn, dass Laster seine Strafe erntet, dass alle Disharmonien im letzten Bilde vor dem Fallen des Vorhanges sich in einen Jubelhymnus auflösen, versteht sich bei ihm von selbst. Die Moral Scribe's ist keine sehr strenge: sie ist die Moral des gewöhnlichen bürgerlichen Lebens, die sich mit dem Kompromiss zwischen Strafgesetzbuch, öffentlichem Skandal und eigenem materiellen Wohl begnügt. Irgend eine Tendenz sucht man bei Scribe vergebens; er will angenehm unterhalten, und das gelingt ihm fast immer, selbst dann, wann seine Stücke, wie das sehr oft der Fall ist, von Unwahrscheinlichkeiten strotzen. Er weiss durch die fabelhafte Geschicklichkeit der dramatischen Motivirung und

durch seine Kunst, den Zuschauer eigentlich nie zum Nachdenken kommen zu lassen, ihm auch das Unwahrscheinlichste glaubhaft zu machen.

Seine bekanntesten Stücke sind: „*Bertrand et Raton*“, — „*Le verre d'eau*“, — „*La camaraderie*“, — „*Une chaîne*“. — Im Vereine mit Ernest Legouvé (geb. 1807) schrieb er „*Les contes de la reine de Navarre*“, — „*Bataille de dames*“, — „*Les doigts de fée*“ und „*Adrienne Lecouvreur*“.

Scribe hat ausserdem u. a. die Texte zu den besten Opern Meyerbeers, Rossini's, Boieldieu's, Auber's, Halévy's, Donizetti's und anderer Komponisten verfertigt.

Ernest Legouvé, sein bedeutendster Mitarbeiter, hat an selbständigen dramatischen Arbeiten wenig bedeutendes geleistet.

Der grösste Dramatiker der zweiten Periode ist

Emile Augier

(geb. 1820).

Seine erste Arbeit „*La ciguë*“ (1844) wurde vom Théâtre-Français zurückgewiesen, aber auf dem Odéon-Theater mit ausserordentlichem Beifall aufgeführt. Der poetische Gegenstand (die Rettung eines jungen Atheners vom Selbstmorde durch die Liebe einer Sklavin) und die edle Sprache zündeten, — Augier wurde mit 24 Jahren ein berühmter Dramatiker. Von den zunächst folgenden Stücken gefiel besonders „*Gabrielle*“ (1849), worin Augier den so lange von den Dramatikern misshandelten Ehemann an dem bevorzugten Liebhaber der Frau rächt: die Akademie belohnte diese Verherrlichung der Heiligkeit der Ehe mit dem Montyon'schen Tugendpreise. — „*Le joueur de flûte*“ (1850), eine einaktige Komödie im Stile von „*La ciguë*“, hatte weder die Anmut noch die Originalität seines ersten Stückes. Auch „*Diane*“ (1852) war kein Fortschritt; auf demselben Untergrunde wie Victor Hugo's „*Marion Delorme*“ aufgebaut, steht es diesem Drama an Wärme und Spannungsinteresse weit nach. — Nicht viel besseres leistete „*La pierre de touche*“ (1853), mit Jules Sandeau zusammen gearbeitet. Es enthält den sehr lang ausgesponnenen

Beweis, dass Reichtum den Charakter verdirbt. Die Sprache ist ziemlich trivial und die Personen sind Schablonen.

Mit „*Le mariage d'Olympe*" (1855) begann Augier's bedeutungsvollste dramatische Periode: die der modernen Sittenkomödie höheren Stils. Dass er dabei nicht vor der Anwendung der bedenklichsten Mittel zurückschreckt und die ganze Fäulnis der modernen Gesellschaft in ihren abstossendsten Vertretern auf die Bühne bringt, ist nicht sein ausschliessliches Merkmal; er teilt diese Unerschrockenheit mit den meisten der neueren französischen Dramatiker. Wenn das Theater irgend eine moralische Aufgabe erfüllen und nicht bloss die Stätte der oberflächlichen Unterhaltung, des flüchtigen Vergnügens sein soll, so muss man dem Dichter nicht nur das Recht sondern die Pflicht zugestehen, innerhalb der Grenzen der Kunst den Finger in die Wunden unseres gesellschaftlichen und öffentlichen Lebens zu legen. Man hat Augier aus Anlass von „*Le mariage d'Olympe*", wie auch Dumas Fils und anderen französischen Dramatikern, einen Vorwurf daraus gemacht, die verworfene Dirne auf der Bühne eingebürgert zu haben. Solange aber Augier und seine Schüler ihres strengen Richteramtes ohne Beschönigung des Lasters walten, solange sie namentlich nicht auf die Sentimentalität des Publikums spekulirend sich in der Verherrlichung, der Reinwaschung der Kourtisane gefallen, lässt sich etwas Stichaltiges gegen den Versuch nicht einwenden, von der Bühne herab der Gesellschaft die Wahrheit zu sagen. Diese Wahrheit mag oft sehr herbe klingen, aber der Dramatiker hat vor allen andern Dichtern die Pflicht der Wahrheit. — Diese Pflicht hat Augier geübt in seinen Stücken: „*Le gendre de Monsieur Poirier*" (1856), „*Les lionnes pauvres*" (1858; Augier's dramatischer Höhepunkt), — „*Les effrontés*" (1861), und „*Le fils de Giboyer*" (1862). — Von seinen ferneren Arbeiten nennen wir: „*Paul Forestier*", — „*Maître Guérin*", — „*La contagion*", — „*Madame Caverlet*" „*Les Fourchambault*", — das letzte eines der erfolgreichsten und ergreifendsten von Augier's Stücken.

Nicht auf derselben Höhe der moralischen Absicht wie die Augier'schen Stücke stehen die Dramen von

Alexandre Dumas Fils

(geb. 1824).

In der Sprache zugespitzter als Augier, auch effektreicher in seiner Szenenführung, ist er schwächer in der Charakteristik und ohne Augier's tiefen Ernst. Zwar pflegt er seinen Dramen lange moralische Vorreden vorrauszuschicken, in denen er sich mit dem Nimbus des Moralphilosophen umgibt, — aber das schliesst nicht aus, dass er seine widerwärtigen Figuren mindestens ebenso sehr zum Zwecke der packenden Theaterwirkung wie zur moralischen Beweisführung verwendet. Gleich sein erstes Drama: „*La dame aux camélias*" — trotz des enormen Erfolges sein schwächstes, sich noch in den Formen Scribe'scher Melodramatik bewegend — enthielt die Rettung einer Dirne, und zwar, man glaubt es kaum, durch eine reine, fast platonische Liebe. Zwar lässt Dumas sie zur Strafe für ihr früheres Schandleben an einer poetisch sehr verklärten Schwindsucht sterben, aber über ihre Seele werden wir beruhigt: die Liebe hat sie reingewaschen. — Ähnlich steht es mit Dumas' zweitem Stück: „*Diane de Lys*" (ursprünglich „*La dame aux perles*"). — Von höheren moralischen Gesichtspunkten ausgehend, auch im dramatischen Aufbau viel reifer und auf die bequemen Mittel der melodramatischen Rührung verzichtend, hat „*Le Demi-Monde*" (1855) Dumas zu einem der ersten Dramatiker Frankreichs gemacht. Nebenbei hat dieses Stück einer zahlreichen Menschenklasse und der ihr entsprungenen Litteratur den Namen gegeben.

Dumas hat ferner geschrieben: „*La question d'argent*", — „*Le fils naturel*" (eines seiner wertvollsten Stücke), — „*Le père prodigue*" (wozu ihm sein eigener Vater als Modell gedient), — „*L'ami des femmes*", — „*Le supplice d'une femme*", — „*Les idées de Madame Aubray*" — „*La princesse Georges*", — „*La femme de Claude*" (die beiden letzten sind Typen des „Ehebuchdramas"), — „*Monsieur Alphonse*" und „*L'Etrangère*".

Neben seiner dramatischen Schriftstellerei gefällt sich Dumas Fils besonders in moralphilosophischen oder moralpolitischen Streitschriften. In „*L'homme-femme*" (1872), einer sehr konfusen, wenn auch durch geistreiche Einfälle interessanten Studie über die Rechts-

beziehungen von Mann und Frau in der Ehe, findet sich sein berühmter Rat an den betrogenen Ehemann: „*Tue-la!*“ — wozu um so weniger Mut gehörte, als das französische Gesetz ohnehin dem Gatten das Recht gibt, seine ehebrecherische Frau auf frischer Tat zu töten. — An der Streitfrage über die Einführung der Ehescheidung in Frankreich hat sich Dumas durch seine viel zu lange Schrift „*Le divorce*“ beteiligt. — Auch sei die von ihm besorgte Prachtausgabe der Prévost'schen „*Manon Lescaut*“ erwähnt, wäre es auch nur wegen der in der Vorrede enthaltenen kindischen und unwissenden Bemerkungen über Goethe's Faust.

Seine Romane „*La dame aux camélias*“ (besser als das gleichnamige Drama) und „*L'affaire Clémenceau*“ sind weniger bekannt, als sie es verdienen: der Dramatiker Dumas steht dem, talentvollen Romandichter im Licht.

Der dritte gefeierte Dramatiker,

Victorien Sardou

(geb. 1831),

geht so gut wie gar nicht von moralischen Tendenzen aus, dafür um so mehr von dem Bestreben, durch eine verwickelte, spannende Intrigue den Zuschauer zu fesseln; ihn zu bessern, daran liegt ihm weniger. Er ist der höhere Scribe: an dramatischem Interesse, an Gewandtheit des Dialogs und Lebenswahrheit seiner Charaktere ist er, wenn auch in einem kleineren Genre, der bedeutendste unter den modernen Dramatikern. Alle Mittel theatralischer Mache kennt er aus dem Grunde und wendet sie mit hinreissender Virtuosität an. Handlung, Spannung, Effekt sind ihm das höchste; ob er diese Ziele durch die untergeordnetsten Kleinigkeiten, ein Stück Papier, eine Vase, einen Balkon, durch ein falschverstandenes Wort oder sonst etwas erreicht, gilt ihm gleich, wenn er nur den Zuschauer nicht zu Athem kommen lässt. Auch in der Wahl seiner Quellen ist Sardou von einer sprichwörtlich gewordenen Ungenirtheit. Fast jedes seiner Stücke hat ihm den Vorwurf des Plagiats zugezogen, — in vielen Fällen mit Recht; aber Sardou's Verdienst beruht eben wesentlich in der glänzenden Technik, mit der er aus einem unscheinbaren eigenen oder ent-

lehnten Stoffe Situationen von höchstem dramatischen Leben zu ziehen weiss.

Seine bekanntesten Stücke sind: „*Les pattes de mouche*", — „*Nos intimes*", — „*Les vieux garçons*", — „*La famille Benoiton*", — „*Nos bons villageois*", — „*Fernande*", — „*Rabagas*" (eine sehr gelungene politische Satire), — „*Dora*", — „*Daniel Rochat*" und „*Divorçons*" (alias „*Cyprienne*").

Neben dem Dreigestirn Augier, Dumas und Sardou verdient Beachtung Théodore Barrière (1823—1878), der Verfasser von „*Les filles de marbre*", „*Les faux bonshommes*" und „*Le feu au convent*".

In Eugène Labiche (geb. 1815) hat die ausgelassene Posse ihren begabtesten Vertreter gefunden. Ohne die satirische Schärfe Sardou's zu besitzen oder auch nur nach ihr zu streben, übertrifft er selbst diesen durch die unerschöpfliche Fülle seiner komischen Situationen. In seinen Stücken herrscht oft ein wahrhaft sinnverwirrendes Durcheinander, eine Art von dramatischer Taschenspielerei. Dabei ist er schlagfertig im Dialog, witzig, ungemein unterhaltend, — freilich oft auf Kosten der Dezenz, wofür die leichtere Lebensauffassung der Franzosen (der Autoren wie des Publikums) als mildernder Umstand dienen mag. Die Zahl seiner Stücke hat das erste Hundert überschritten; eine Aufzählung derselben, oder auch nur der besseren, ist unmöglich. Von seinen neueren Possen ist „*Le voyage de Monsieur Perrichon*" die lustigste. Labiche hat viel dazu beigetragen, Scribe zu verdrängen, den er an schlagendem Wort- wie Situationswitz weit hinter sich lässt.

Einer höheren Sphäre des Lustspiels gehört Madame de Girardin (1804—1855) an. Unter ihrem Mädchennamen „Delphine Gay" hat sie mehrere Romane und Gedichte geschrieben, die aber hinter ihren Komödien zurückstehen. *Lady* „*Tartuffe*" ist eine sehr beachtenswerthe dramatische Leistung; auch „*La joie fait peur*" und „*Une femme qui déteste son mari*" enthalten manches gute Lustspielmoment, sind jedoch entweder etwas rührselig oder — langweilig.

Edouard Pailleron (geb. 1834) hat sich durch seine hübsche Salonkomödie „*Le monde où l'on s'ennuie*" (1881) einen guten Namen erworben. Sie bildet ein Seitenstück zu seinem früher geschriebenen Lustspiel „*Le monde où l'on s'amuse*".

Die beiden Unzertrennlichen: Meilhac (geb. 1832) und Halévy (geb. 1834) vereinigen einige der besten Eigenschaften Sardou's und Labiche's. Eine Unzahl leichter Lustspiel- und Possenwaare trägt ihren Firmenstempel. Genannt seien davon „*Tricoche et Cacolet*", — „*La boule*", — „*Toto chez Tata*", — und das ernste Drama „*Frou-Frou*", welches sich mehr dem Stile Dumas' nähert. Ausserdem haben sie die Texte für die meisten Offenbach'schen Operetten geliefert und dabei ebenso viel Witz wie Cynismus entwickelt. — Von Ludovic Halévy allein rühren die ausgezeichneten Pariser Sittenbilder her, die er unter dem Titel „*Madame et Monsieur Cardinal*" in verschiedenen Serien veröffentlicht hat.

37. Kapitel.

Die wissenschaftliche und politische Prosa.

Das 19. Jahrhundert hat eine Reihe hochbedeutsamer Geschichtswerke aufzuweisen, die durch ihre ernste Gründlichkeit und die stilistische Kunstform an der Grenze zwischen schöner Litteratur und Wissenschaft stehen. Unter den in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erschienenen historischen Arbeiten sind die meisten allerdings von einer Oberflächlichkeit in der Detailausführung, die sie als wissenschaftliches Hilfsmaterial unbrauchbar erscheinen lässt; aber sie machen viele Mängel durch die bestechende Form der Darstellung gut. In neuster Zeit haben die Franzosen in der Geschichtschreibung dieselbe methodische Gründlichkeit, welche den Vorzug der deutschen Wissenschaft ausmacht, als Vorbedingung ernster Studien erkannt, und ihre historischen Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten halten den Vergleich mit denen der deutschen und englischen Wissenschaft ehrenvoll aus.

Die Begründer der neuen historischen Schule in Frankreich waren Thierry und Guizot. Sie waren die ersten Schriftsteller, welche die Geschichte eines Volkes nicht mehr ausschliesslich in der Geschichte der Königsfamilie und der dynastischen Kriege suchten, sondern auf die kulturgeschichtliche und innerpolitische Entwickelung der Nation Gewicht legten.

Das Programm dieser neuen Richtung ist enthalten in den „*Lettres sur l'histoire de France*“ (1820) von Augustin Thierry (1795—1856). An der Hand eingehender Quellenstudien schrieb er seine „*Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*“ (1825), ein Muster der kunstvollen Geschichtschreibung, voll des feinsten Verständnisses für die kulturgeschichtlichen Faktoren des Kampfes zwischen zwei Nationen und zwei Racen. — Für die Geschichte der Anfänge des königlichen Frankreichs wurde Thierry's zweites grosses Werk „*Récits des temps mérovingiens*“ (1840) grundlegend. Bis dahin hatte man sich die ersten fränkischen Könige ungefähr nach dem Muster der Ludwige des 17. Jahrhunderts vorgestellt; Thierry hat diese kindlichen Anschauungen unerbittlich zerstört. — Seine letzte bedeutende Arbeit war: „*Essai sur l'histoire de la formation et des progrès du tiers état*“ (1853), trotz seiner Blindheit mit Zuhilfenahme eines ungeheuren Quellenmaterials halb vollendet, Thierry's bleibender Ruhmestitel. Es reicht nur bis zur Regierung Ludwigs XIV., ist aber für die Perioden des Mittelalters und der Renaissance die erschöpfendste Arbeit über das französische Bürgertum.

Augustin Thierry's Bruder Amédée Thierry (1797—1873) verdient anerkennende Erwähnung wegen seiner „*Histoire des Gaulois*“ (1828), die wegen ihrer Darstellung der römischen Herrschaft in Gallien besonders wertvoll ist. Von seinen ferneren Arbeiten seien genannt: „*Histoire des Huns et d'Attila*“ und „*Les luttes religieuses.*“

François Guizot (1787—1876) folgte Augustin Thierry's Bahnen und schrieb in dessen Geiste namentlich die „*Histoire du gouvernement représentatif*“ (1822), — „*Histoire générale de la civilisation en France*“ (1830), — „*Histoire de la révolution d'Angleterre*“ (1826). Guizot ist in gewissem Sinne ein Vorläufer jener geschichtsphilosophischen Richtung, die mit dem „Treppenwitz in der Weltgeschichte“ einen nicht zu billigenden Missbrauch treibt, indem sie überaus weise Aussprüche über die Notwendigkeit der geschichtlichen Entwickelung tut, welche ihnen in unabänderlichen Tatsachen vorliegt. Guizot war bis 1848 die Stütze des

Louis-Philippismus. Durch die Revolution vom Februar 1848 dem Privatleben zurückgegeben, schrieb er 8 Bände seiner „*Mémoires*", in denen seine politische Rechthaberei und Unfehlbarkeit sich wohlgefällig bespiegelt, sowie eine sehr anmutige „*Histoire de France racontée à mes petits-enfants.*" — Guizot's Stil ist schmucklos bis zur Langweile, regengrau und nüchtern, aber dennoch überzeugend.

Prosper de Barante (1782—1866) steht stilistisch Augustin Thierry näher. Seine Darstellung ist ungemein farbenreich und enthält sich geflissentlich alles überflüssigen philosophisch-tuenden Deutelns der Geschichte. Ihm kommt es vor allem auf die Tatsachen und deren anschauliche Beschreibung an. „Der Historiker soll malen, nicht analysiren", sagt er in der Einleitung zu seinem Hauptwerk: „*Histoire des ducs de Bourgogne et de la maison de Valois*" (1828). Sein blendender Stil erinnert manchmal an den Froissart's und der alten Chronisten. — In den 50er Jahren schrieb er eine „*Histoire de la Convention et du Directoire*", worin er leider seinem Grundsatz strengster Unparteilichkeit ungetreu geworden ist. Barante hat ausserdem eine brauchbare Übersetzung der Dramen Schillers geliefert.

Michaud (1767—1839) hat eine sechsbändige „*Histoire des croisades*" geschrieben und in einer Sammlung „*Bibliothèque des croisades*" das dazu benutzte Aktenmaterial veröffentlicht. Weder stilistisch noch inhaltlich zeichnete sich Michaud's fleissige aber nüchterne Arbeit sonderlich aus.

Capefigue (1802—1872) war ein Vielschreiber ohne tieferen geschichtlichen Sinn; er hat nach einander die ganze französische und europäische Staatengeschichte zusammengeschrieben und sich, wenn überhaupt von einer Idee, von der des bornirtesten Absolutismus leiten lassen. Erwähnenswert ist allenfalls seine „*Histoire de Philippe-Auguste* (1882) wegen ihrer Detailstudien.

Adolphe Thiers (1797—1877). — Seine beiden Hauptwerke „*Histoire de la Révolution française*" (1827, in 8 Bänden) und „*Histoire du Consulat et de l'Empire*" (1862 vollendet, in 20 Bänden) gehören trotz ihrer zahlreichen, zum Teil lächerlichen

Versehen im Detail, zu den bedeutendsten historischen Arbeiten des Jahrhunderts. In der ersteren herrscht ein unschuldiger Liberalismus, der ganz nach dem Geschmack der Franzosen während der Restauration und kurz nach der Juli-Revolution war. In dem zweiten Werke hat Thiers die historische Begründung jenes Napoleonkultus gegeben, welcher für Frankreich so verhängnisvoll geworden ist. Dass Napoleon III. nach dem Staatsstreich den oppositionellen Thiers auf kurze Zeit in Mazas einsperren liess, war keine genügende Sühne für die Wegebahnung zum zweiten Kaiserreich, die in der Geschichte Napoleons I. liegt. Man hat übrigens von deutscher Seite diesen Napoleonkultus Thiers' häufig übertrieben dargestellt: Napoleon war diesem chauvinistischsten aller französischen Historiker eben nur der glänzendste Vertreter des eroberungssüchtigen Franzosentums. Darum auch das Vorwiegen der Darstellung militärischer Heldentaten und das oberflächliche Hinweghuschen über die inneren Zustände Frankreichs unter Napoleon I. Stilistisch sind Thiers' Werke unbedeutend; die Sprache erhebt sich selten über das Durchschnittsniveau eines guten Journals.

Eine besondere Episode der Geschichte Napoleons behandelt Paul de Ségur's (1780—1873) „*Histoire de Napoléon et de la grande armée pendant la compagne de 1812*" (1824). Der Stil ist gekünstelt und gefällt sich in absichtlicher Dunkelheit; die Schilderung der Begebenheiten ist aber sehr packend gehalten.

Durch Pierre Lanfrey's (1828—1878) „*Histoire de Napoléon Ier*" (in 5 Bänden von 1867—1875 erschienen, leider unvollendet geblieben) hat die Napoleon-Legende ihren härtesten Schlag erhalten. Ebenso gründlich im Quellenstudium — auch deutsche Arbeiten sind mit Verständnis benutzt — wie lebendig in der Darstellung, ist dieser historische Torso bis jetzt als das beste Werk über Napoleon zu betrachten.

Die französische Revolution ist begreiflicherweise unendlich oft Gegenstand historischer Arbeiten in Frankreich geworden. Ausser der Geschichte derselben von Thiers ist zu nennen die „*Histoire de la révolution française*" (1824), von François Mignet (geb. 1796). Sie ist noch heute als die beste der kürzeren

Darstellungen der Revolutionszeit zu bezeichnen. Mignet's beste Eigenschaft ist seine unbestechliche Gerechtigkeit. Obgleich selbst vorgeschrittener Liberaler wird er den Vertretern der gegnerischen Richtung mindestens ebenso gerecht wie den Männern seiner Vorliebe. — Auch seine „*Histoire de Marie Stuart*" (1851) ist ein Meisterwerk in diesem Sinne. — Von Mignet's ferneren historischen Arbeiten seien genannt: „*Vie de Franklin*", — „*Rivalité de François I^er^ et de Charles-Quint*..

Jules Michelet (1795—1876) ist nicht bloss einer der bedeutenderen Historiker sondern einer der glänzendsten Prosaiker des neusten Frankreichs. Was seiner historischen Zuverlässigkeit Abbruch getan, war die üppige Phantasie, mit der Michelet mehr als Poet denn als Erforscher von Tatsachen bei seinen Studien zu Werke ging. Von geschichtlicher Objektivität findet sich bei ihm so gut wie nichts; er überträgt die politischen Liebhabereien seiner ehrlich-demokratischen Gesinnung auf alle historischen Vorgänge und Personen der Vergangenheit. Die Helden der französischen Revolutionszeit behandelt er ungefähr wie ein moderner Kammerredner oder Journalist seine politischen Freunde und Gegner. — Durch Niebuhrs Arbeiten angeregt schrieb er eine „*Histoire de la République romaine*". Seine Hauptwerke aber sind die „*Histoire de France*" (von 1833—1867 in 17 Bänden erschienen), und die „*Histoire de la Révolution*" (1847—1873 in 7 Bänden, bis zum Tode Robespierres). Nach seinem Tode erschienen von ihm 3 Bände einer „*Origine des Bonaparte*" in widernapoleonischem Sinne.

Eine zweite Richtung seiner Schriftstellerei umfasst seine in blühender Prosa geschriebenen Monographien: „*L'oiseau*", — „*L'insecte*", — „*La femme*", — „*La mer*", — „*La sorcière*", — „*La montagne*". Das Wertvollste daran ist der ungemein fesselnde, pittoreske Stil; die Wissenschaftlichkeit lässt viel zu wünschen; dagegen sind alle diese Studien reich an feiner Naturbeobachtung und psychologischen Gedankenblitzen.

Ausserdem hat er mit Quinet zusammen ein Buch gegen die Jesuiten geschrieben („*Des Jésuites*", 1843) und auch in den Werken

„*Du prêtre, de la femme et de la famille*" (1844) und „*Du peuple*" (1846) seiner freigeistig-demokratischen Gesinnung beredten Ausdruck verliehen.

Der staatsmännischste und philosophischste Kopf unter den französischen Historikern der Neuzeit ist unzweifelhaft Alexis de Tocqueville (1805—1858), dessen beide Werke: „*De la démocratie en Amérique*" (1841) und namentlich „*L'Ancien Régime et la Révolution*" zu dem Ausgezeichnetsten gehören, was die Franzosen auf dem Gebiete der Geschichtsphilosophie und der Geschichte der inneren Politik ihres Landes besitzen. Tocqueville's Stil ist von ausgesuchter Einfachheit und zwingt durch den übertriebenen Lakonismus zu langsamster Lektüre.

Louis Blanc (geb. 1813) ist vornehmlich als Verfasser einer „*Histoire de dix ans*" (nämlich 1830—1840) und der „*Histoire de la Révolution*" (in 14 Bänden) bekannt. In der Geschichte der ersten 10 Jahre des Julikönigtums hat er sich als einen ebenso boshaften wie wahrheitsgetreuen Chronisten bewährt: obschon unter dem leicht verwirrenden Eindruck der Augenzeugenschaft geschrieben und aus der Verachtung des Verfassers für die Regirung Louis Philippe's kein Hehl machend, ist sie doch ein sehr zuverlässiger Beitrag zu der Geschichte jener Periode. — Seiner Revolutionsgeschichte hat man den Vorwurf gemacht, dass sie zu einseitig in der Beschönigung der Greueltaten der „Schreckenszeit" verfahre. Gewiss stört die eifrige Bemühung Louis Blanc's, Robespierre weisszuwaschen, — aber es muss hervorgehoben werden, dass er schonungslos die eigentlichen Bluthunde des Schreckens brandmarkt, und andrerseits den Royalisten, auch der Königsfamilie selber, tunlichst Gerechtigkeit widerfahren lässt. Worin aber Louis Blanc alle übrigen Historiker der französischen Revolution übertrifft, das ist der Fleiss und die Gründlichkeit, mit der er das ihm in einer besonderen Sammlung des British Museum in London zu Gebot gestellte Material während seines Exils benutzt hat. Weder Thiers noch Michelet haben eine so eingehende Kritik und eine auch die untergeordnetsten Dokumente zu Rate ziehende Genauigkeit der Forschung geübt. — Ausserdem schrieb Louis Blanc in England „*Dix ans de l'histoire de l'Angleterre.*"

Als wertvolle Ergänzung zu Blanc's Revolutionsgeschichte ist Wallon's aktenmässige Darstellung der „*Histoire du Tribunal révolutionnaire*“ (1881) während der Schreckenszeit zu betrachten: ein Quellenwerk ersten Ranges.

Die „*Histoire des deux Restaurations*“ (bis zur Julirevolution) von Achille de Vaulabelle (1799—1879) ist ein im Stil wie in der Wahrhaftigkeit der Darstellung ausgezeichnetes Werk, — in liberalem Sinne geschrieben.

Von Henri Martin (geb. 1810) rührt eine sehr umfangreiche „Geschichte Frankreichs“ her, die augenblicklich für die beste Arbeit ihrer Art gilt.

Speziell über die Geschichte der 48er Revolution haben geschrieben (ausser Lamartine und Louis Blanc); „Daniel Stern“ (Pseudonym für die Gräfin D'Agoult, George Sand's und Franz Liszt's intime Freundin), — und Garnier Pagès.

Über die Geschichte der jüngsten Zeit haben u. a. Albert Sorel und Maxime Ducamp geschrieben. Ersterer hat eine gründliche, objektive Darstellung des deutsch-französischen Krieges in seiner „*Histoire diplomatique de la guerre franco-allemande*“ (1875) gegeben, — Letzterer die Zeit der Kommuneherrschaft in seinen „*Convulsions de Paris*“ (1878—1880) geschildert.

Die fünfbändige „*Histoire du second empire*“ von Taxile Delord ist zu sehr im Tone der Kolportagelitteratur gehalten, um von bleibendem Werte zu sein.

Im Anschluss an die eigentlichen Historiker seien noch einige Memoirenschreiber erwähnt, in erster Reihe Napoleon I. mit seinem trotz aller Verlogenheit und Pose noch heute anziehenden „*Mémorial de Sainte-Hélène*“, niedergeschrieben von dem treuen Gefährten seines Inselgefängnisses Las Cases. — Die vor einigen Jahren erschienenen „*Mémoires*“ der Madame de Rémusat haben viel dazu beigetragen, den Nimbus um Napoleon I. erblassen zu machen, haben aber doch mehr anekdotischen Wert als historischen; ihr Stil ist sehr anmutig.

Wir nennen ferner die Memoiren von Charles Dupin und Odilon Barrot, die für die Geschichte der Julimonarchie von Wert sind, und die Denkwürdigkeiten des Marschalls Marmont und des Grafen Beugnot über die Zeit Napoleons I.

Auf dem Gebiet der Religionsgeschichte steht Ernest Renan (geb. 1823) obenan. Durch tiefe Studien über die orientalischen Sprachen dazu vorbereitet schrieb er 1845 seine „*Histoire des langues sémitiques*". Ungeheures Aufsehen machte seine 1863 erschienene Schrift „*Vie de Jésus*". Selten hat ein Buch eine solche Sündflut von Streitschriften für und wider hervorgerufen wie dieses auf dem Boden der deutschen Forschung (David Strauss!) wurzelnde Leben Jesu. Es bildet den ersten Band einer grossangelegten „*Histoire des origines du christianisme*", wovon bis jetzt 7 Bände erschienen sind. — Der schönen Litteratur gehört Renan durch sein etwas konfuses Werk „*Caliban*" (1878) an, eine Art von satirischer Fortsetzung des „Sturms" von Shakespeare.

Die Litteraturgeschichte und ästhetische Kritik weist in Frankreich Namen besten Klanges auf. Die älteren Litteraturhistoriker Villemain (1790—1870) und Nisard (1806) können zwar in vieler Beziehung als überlebt gelten, aber sie waren immerhin die Ersten, die eine pragmatische Darstellung der Entwickelung der französischen schönen Litteratur versuchten. Villemain's „*Tableau de la littérature française au moyen âge*" leidet an der Ungründlichkeit in der Beherrschung der Quellen; besser ist sein „*Tableau du XVIII^e^ siècle*". — Nisard ist der eingefleischte Doktrinär unter den Litterarhistorikern. Sein ästhetischer Standpunkt ist kaum wesentlich von dem Boileau's verschieden; die Schablone des Klassizismus, der Regelrechtigkeit wird an alles Poetische gelegt, wobei die wahren Dichter am übelsten wegkommen.

Die Werke ihrer Vorgänger, „*Histoire littéraire d'Italie*" von Ginguené (1748—1815) und die „*Histoire des littératures du midi de l'Europe*" von Sismondi (1793—1842) sind heute gänzlich veraltet. Jean-Jacques Ampère (1800—1865) hat eine „*Histoire de la littérature française avant le douzième siècle*" geschrieben, die

durch die neusten Forschungen vollständig überholt ist. Noch wertloser ist seine „*Histoire de la formation de la langue française*“.

Besseres gilt von Fauriel's (1772—1844) Arbeiten über die provenzalische und neugriechische Poesie. Auch rührt von ihm ein brauchbares Werk über Dante und die Anfänge der italienischen Litteratur her.

Unter den neueren Litteraturforschern steht obenan Sainte-Beuve, dessen wir früher gedachten (siehe S. 456). — Henri Patin (1793—1873) hat ein wertvolles Buch über „*Les tragiques grecs*“ geschrieben, — Philarète Chasles (1799—1874) über die bekanntesten der europäischen Litteraturen zahlreiche Bände seiner „*Etudes*“ veröffentlicht.

Aus der Menge mehr oder minder verdienstvoller Litterarhistoriker können wir nur noch einige Namen hervorheben: Saint-Marc-Girardin (1801—1813) wegen seines „*Cours de littérature dramatique*“, — Gustave Planche (1808—1856), dessen „*Portraits littéraires*“ wichtige Beiträge zur Geschichte des Romantismus in Frankreich enthalten, — Jules Janin (1804—1867) wegen der fabelhaften Leichtigkeit, mit der er über Dinge schrieb, von denen er keine Kenntnis hatte, in einem heute ungeniessbaren, süsslich-geistreichelnden Ton, — François Genin (1803—1856), der mehr enthusiastische als gründliche Förderer des Studiums der mittelalterlichen französischen Litteratur, einer der ersten Übersetzer des „Rolandsliedes“, — Saint-René Taillandier, der leider kürzlich verstorbene Kenner deutscher Litteratur, — Vinet, der fleissige, aber erschrecklich einseitig moralisirende Verfasser einer Geschichte der französischen Litteratur im 18. Jahrhundert, — Pontmartin, eine Art von konservativem Sainte-Beuve, ein schneidiger Kritiker, — Barbey d'Aurevilly, der sehr viel dummes Zeug über Goethe, dagegen recht hübsche Sachen über neuere französische Litteratur geschrieben, — Edmond Schérer, einer der ernstesten Kritiker Frankreichs, wie auch Sarcey, der beste Beurteiler des modernen Theaters, — Loménie, der Verfasser eines sehr gründlichen Werkes über Beaumarchais, — Mézières, der bedeutendste französische Goethekenner, — Paul de Saint-Victor, ein geistvoller und stilistisch höchst

bemerkenswerter Ästhetiker, dessen nachgelassenes Werk „*Les deux masques*“ tiefe Studien zur Geschichte des Theaters enthält.

Von neueren Werken über die gesamte französische Litteratur oder einzelne Perioden derselben verdient am meisten Anerkennung das leider unvollendet gebliebene von Paul Albert, der in vier Bänden seine Vorlesungen gesammelt hat, die alle wichtigen Perioden bis zum Siege des Romantismus in geistvoller Darstellung behandeln. — Das Handbuch von Demogeot über die gesamte französische Litteratur ist äusserst lückenhaft selbst in Hauptsachen, dagegen von lästiger Ausführlichkeit über Gebiete, die kaum einen Zusammenhang mit der schönen Litteratur im engeren Sinne haben. Ähnliches lässt sich von Géruzez' Geschichte der französischen Litteratur sagen, die bis zum Zeitalter der Revolution reicht; seine Auffassung ist aber eine poetischere als bei Demogeot, der allerhand politische und religiöse Schrullen auf die Darstellung ästhetischer Dinge überträgt. — Vollkommen wertlos ist das Buch von Charpentier „*Histoire de la littérature française au 19e siècle*“, — dasselbe gilt von den engherzigen und geschmacklosen Schriften Nettement's über die französische Litteratur von 1815—1848. — Eine abschliessende Geschichte ihrer Litteratur besitzen die Franzosen bis heute nicht. Dagegen hat das Studium ihrer Sprache seit den Anregungen durch die deutschen Romanisten (namentlich Diez) ausserordentliche Fortschritte gemacht. Vor allem verdient Emile Littré (1801—1881) wegen seiner „*Histoire de la langue française*“ und namentlich wegen des ausgezeichneten etymologischen „*Dictonnaire de la langue française*“ (das Werk einer 20jährigen unausgesetzten Arbeit) die höchste Anerkennung. Was für die deutsche Sprache noch bis heute nicht geleistet worden ist, trotz der Gebrüder Grimm und ihrer zahlreichen Nachfolger, hat ein Mann, wenn auch in bescheidenerem Umfange als das „Grimm'sche Wörterbuch“, für die französische Sprache vollendet.

Neben Littré seien nur mit ihren Namen angeführt die vorzüglichsten Gelehrten französischer Philologie: Francisque Michel, Paulin und Gaston Paris, Brachet, Michel Bréal, Darmestetter.

Von allen neueren Litteratur- und zugleich Kultur-Forschern ist Hippolyte Taine (geb. 1828) der hervorragendste. Als Historiker an einer merkwürdigen Voreingenommenheit leidend, hat er in der mehrbändigen noch unvollendeten Geschichte der „*Origines de la France contemporaine*" (1876—1882) sich's zur speziellen Aufgabe gemacht, die französische Revolution in ihren kleinen Misèren darzustellen, ausser Stande sich den Blick für die weltgeschichtliche Bedeutung jener Periode und ihrer Hauptvertreter ungetrübt zu bewahren. Die Ausschreitungen der modernsten französischen Demokratie scheinen ihn übellaunig gegen ihre Begründer zu stimmen. — Dagegen sind seine Schriften: „*Les philosophes français du 19ᵉ siècle*" (1859) und „*De l'intelligence*" (1870) reich an treffender Kritik und philosophischer Methode. — Der satirische Roman „*Vie et opinions de Monsieur Frédéric-Thomas Graindorge*" (1867), auch unter dem Titel „*Notes sur Paris*" bekannt, enthält eine herbe Verurteilung der Torheiten der 60er Jahre. — Taine's bedeutendstes Werk aber ist die „*Histoire de la litterature anglaise*" (1864, in 4 Bänden) das Muster einer Art von Naturgeschichte der Litteratur. Als Handbuch unvollständig und wenig praktisch, ist diese Geschichte die beste Lösung der Aufgabe: die Litteratur eines Volkes aus dessen physischer und geschichtlicher Entwickelung heraus darzustellen. — Taine's Stil ist etwas schwerfällig aber leicht verständlich und ungemein zu eigener Gedankentätigkeit anregend.

Auch für die Verbreitung der Kenntnis deutscher Litteratur geschieht in neuster Zeit mancherlei. Namentlich wendet sich von Jahr zu Jahr mehr die Aufmerksamkeit der französischen Litteraturforscher Goethe zu: von seinem „Faust" erscheint Übersetzung auf Übersetzung. — Für das Vorhandensein guter Ausgaben deutscher Klassiker mit zweckmässigen Erklärungsnoten sorgt der französische Professor Alexander Büchner in Caën in anerkennenswertester Weise. — Die Zahl der ästhetischen und historischen Arbeiten über deutsche Litteratur wächst fortwährend, und in demselben Verhältnis wie die Zahl nimmt auch die Gründlichkeit und Vorurteilslosigkeit dieser Studien zu. Genannt sei Edouard Schuré's „*Histoire du Lied*", — Bossert's „*Gœthe et Schiller*", Blaze de Bury's (des Übersetzers Goethe's) „*Écrivains modernes*

de l'Allemagne" —, ohne dass wir damit auch nur die bedeutenderen Werke der Art alle angeführt haben. — Die Übersetzungen nicht nur unserer Klassiker sondern auch der neueren Schriftsteller von Ruf mehren sich; besonders verdient macht sich um die übersetzerische Vermittelung der weniger bekannten deutschen Dichter (z. B. Heinrich von Kleist's) Herr Auguste Dietrich.

Von philosophischen Schriftstellern nur einige Namen, da unser Buch die eigentliche Wissenschaft, soweit sie nicht mit der schönen Litteratur Berührungspunkte bietet, nicht in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen unternimmt. Victor Cousin (1792—1866) war ein Schüler der deutschen Philosophen; seine Ausgabe der „*Pensées*" Pascal's nach dem unverfälschten Originaltext macht ihn auch für die Litteraturgeschichte verdienstvoll. — Auguste Comte (1798—1837), der Begründer der sogenannten positivistischen Philosophie, hat in dem sechsbändigen „*Cours de philosophie positive*" den Ausgangspunkt einer ganzen Schule geliefert. Littré war sein bedeutendster Schüler. — Jules Simon (geb. 1814), mehr durch seine politische Tätigkeit als durch seine philosophischen Arbeiten bei uns bekannt, hat eine Reihe populärwissenschaftlicher Schriften veröffentlicht, die sich vorzugsweise mit dem Lose der unteren Volksklassen beschäftigen. — Von Caro (geb. 1825) ist zu nennen eine geistvolle Arbeit über „*Le Pessimisme au 19e siècle*".

Auf dem Gebiete der Nationalökonomie hat Frankreich eine Reihe glänzender Stilisten aufzuweisen, vor allen Frédéric Bastiat und Proudhon, zwei wirtschaftliche Gegner (Bastiat war Freihändler, und Proudhon das, was man heute „Sozialreformer" nennt), einander ebenbürtig in der Meisterschaft der schlagfertigen Polemik. Bastiat's Schriften besonders gehören zu den Meisterstücken der dialektischen Prosa. — Von andern Schriftstellern dieses Zweiges der Wissenschaft nennen wir die sozialistisch-utopistischen Charles Fourier und Saint-Simon, ferner die Bahnbrecher des Freihandels in Frankreich: Jean B. Say und Michel Chevalier, und die nationalökonomischen Kulturhistoriker Baudrillart und Leroy-Beaulieu.

Edouard Laboulaye (geb. 1811) verdient besondere Hervorhebung wegen seiner satirischen Romane „*Paris en Amérique*"

(1863) und „*Le prince Caniche*“ (1868), die in witzigster Darstellung nationalökonomische und politische Missstände geisseln.

Die politische Beredsamkeit weist die Namen Benjamin Constant, Royer Collard, Berryer, Montalembert, Armand Carrel, Manuel und zahlreiche andere auf. Von den Helden der Tribüne aus neuester Zeit verdient Léon Gambetta (geb. 1838) Erwähnung, dessen gesammelte „*Discours et plaidoyers politiques*“ von mehr historischem als reinstilistischem Wert sind.

Auf dem Gebiet des politischen Pamphlets und der Presse nennen wir vor allen: Cormenin (1788—1858), dessen gegen die Julimonarchie und deren korrupten Parlamentarismus gerichtete Spottschriften ungefähr zu vergleichen sind mit Courier's Pamphlets gegen die Restauration. — Unter Napoleon III. gedieh die politische Schmähschrift natürlich aufs üppigste. Henri Rochefort, der „Intransigeant“ unter den Demokraten, mit seinem vollen Namen Marquis de Rochefort-Luçay (geb. 1830) hat sich ausser in der Politik auch in der dramatischen Litteratur und im Roman versucht, — ohne durchdringenden Erfolg. Dagegen erlangte seine Wochenschrift „*La Lanterne*“ (die erste Nummer datirt vom 1. Juni 1868) eine unerhörte Verbreitung durch ganz Europa. Dass diese mit schonungslosem Witz geschriebene Schmähzeitung ausserordentlich viel zur Herabwürdigung des Napoleonischen Regiments beigetragen, steht ausser Zweifel. — Rochefort's Gegenpart ist Louis Veuillot (geb. 1813), der geistvollste Pamphletist des starren Absolutismus und Ultramontanismus. Er hat seine Schriftstellerlaufbahn mit sehr frivolen Liederchen begonnen; sein Tag von Damaskus datirt vom Jahre 1838, wo er durch eine Reise nach Rom bekehrt wurde. Seine Hauptschriften: „*Les libres-penseurs*“ und „*L'Esclave Vindex*“ sind, abgesehen von ihrer politischen und religiösen Richtung, sehr witzig und energisch. Veuillot's Artikel in dem Hauptorgan des französischen Klerikalismus „*L'Univers*“ gehören reinstilistisch betrachtet zu den interessantesten Hervorbringungen der Pariser Presse.

Schlusswort.

Man hat der französischen Litteratur des 19. Jahrhunderts oft den Vorwurf gemacht, dass sie im Vergleich mit früheren Perioden im Verfall begriffen sei. Nichts ist unberechtigter. Erst das 19. Jahrhundert hat Frankreich seine beiden grössten Lyriker gebracht: Alfred de Musset und Victor Hugo. Das 19. Jahrhundert hat den französischen Roman zu einer Kunstvollendung erhoben, die er weder im 17. noch im 18. Jahrhundert erreicht hat: George Sand, Balzac, Flaubert sind Namen, die mit jedem andern auf ihrem Gebiete den Vergleich aushalten. Im Drama hat die Tragödie zwar dem Anschein nach ihre Rolle ausgespielt, aber damit steht es in den andern Litteraturen nicht besser. Dagegen beherrscht Frankreich durch sein Salonlustspiel alle Theater Europa's, und mögen auch gegen die sittliche Seite vieler neuerer französischer Bühnenstücke die erheblichsten Bedenken erhoben werden: neben den auf Skandal und Sinnenkitzel berechneten Dramen gehen jährlich in Paris auch zahlreiche Stücke von entschieden sittlicher Tendenz über die Bretter, die den allgemeinen Vorwurf der Sittenlosigkeit nicht rechtfertigen. — In der wissenschaftlichen Prosa vollends, in der Geschichtschreibung zumal, hat Frankreich gerade im 19. Jahrhundert seine höchsten Triumphe gefeiert. Durch das Überwuchern der Politik ist allerdings eine gewisse Vernachlässigung derjenigen Gebiete der Litteratur eingetreten, welche, wie die Lyrik, die volle Hingabe des Autors an sein Werk verlangen. Aber auch diese Erscheinung ist keine spezifisch französische, sie zeigt sich in allen Ländern des politisch bewegten Europa's. Hoffen wir von einer Ära grösserer Ruhe im öffentlichen Leben für Frankreich wie für die Weltlitteratur eine neue Blütezeit der Poesie!

Sach- und Namen-Register.

A.

About 509
Académie Française 236
Adam de la Halle 95
Adamsspiel 95
d'Agoult 530
Aicard 478
Aimard 482
Aimeric de Peguilain 46
Alain Chartier 136
Alba 43, 45
Albert 532
d'Alembert 331, 337
Alexandriade 32
Alexandriner 19, 86
Alfonso I. von Aragonien . . . 38
Ampère 531
Amyot 153
Andrieux 383
Antoine de la Sale . . . 103, 161
Arnaul Daniel 43
Arnault 383
Arthur und seine Tafelrunde . . 17
Astrée 232
Aubanel 54
Aucassin und Nicolete 69
Audefroy le Bâtard 63
Augier 509, 518
Aulnoy 269

B.

Baïf 190
H. de Baljac 497
Balzac (der Ältere) . . . 210, 230
Banville 475
Baour-Lormian 383, 387
Barante 526
Barbey d'Aurevilly 532
Barbier 409
Barrière 521
Barrot 530
A. Barthélemy 413
J. J. Barthélemy 311
Basoche 97
Basselin 133
Bastiat 535
Baudelaire 473
Baudrillart 535
Bayle 259
Beaumarchais 356
Bekker (Immanuel) 18
Bellay 188
Belleau 190
Belot 492
Benserade 228
Béranger 403
Bergerac 233
Bernard 500
Bernard de Ventadour 46

Berryer 535
Berte aux grands piés . . . 17
Bertrand de Born 46
Beugnot 530
Beyle 494
Bible Guiot 86
L. Blanc 529
Blanchet 103
Blaze de Bury 534
Bodel 95
Boileau . . . 102. 168, 208, 216
Bornier 515
Bossert 534
Bossuet 259
Bourdaloue 260
Boursault 300
Brachet 533
Brantôme 162
Bréal 533
Brizeux 457
Brueys 301
Büchner 534
Buffon 339
Die „Burlesken“ 252
Bussy-Rabutin 269

C.

Cabanis 340
Calvin 152
Campistron 288
Capefigue 526
Caro 535
Carrel 535
Celtischer Sagenkreis 18
Cent nouvelles nouvelles . . . 161
Chamfort 364
Champfleury 510
Chanson d'Aspremont 17
Chansons de geste 16
Chant des Girondins 466
Chanson de Roland . . 16, 17.
Charles d'Orléans 127
Charpentier 533
Chartier 136
Chasles 531
Chateaubriand 389
Chaulieu 245
Chaumeix 333
A. Chénier 368. 371, 389
M.-J. Chénier 374
Cherbuliez 509
Chevalier 535
Chevalier du cygne 17
Claretie 492
Collard 535
Commynes 118
Comte 534
Condillac 339
Condorcet 339
Confrérie de la Passion . . . 96
Conrart 237
Constant 398, 399
B. Constant 535
Coppée 469
Corménin 535
Pierre Corneille 273
Thomas Corneille 281
Cours d'amour 38
Courier 401
Cousin 534
Crébillon der Aeltere 365
Crébillon der Jüngere 377

D.

Dancourt 300
Darmestetter 533
Daudet 504
De la Fosse 288
Delavigne 420
Delille 370
Delord 530
Demogeot 332

Deroulède 478
Désaugiers 384
Desbordes-Valmore . . . 186, 459
Descartes 250
Deschamps 468
Deshoulières 244
Destouches 301, 366
Diderot 328
Dietrich 534
Dorat 190
Drama (das altfranzösische) . . . 89
Droz 513
Ducamp 530
Ducis 366
A. Dumas der Aeltere 488
A. Dumas Fils 519
A. Dumas Père 436
Dupin 530
Duval 383
Dupont 463

E.

Encyklopädie 331
Encyklopädisten 337
Enéas 32
Epopöen 16
Erckmann-Chatrian 511
Esménard 382
Etienne 383
Eulalia-Lied 7
Evremond 200

F.

Fabliaux 67
Fabre 510
Farces 97, 102
Farce de Maistre Pathelin . . 102
Fauriel 531
Félibre 54
Fénélon 269
Ferry 492
Feuillet 508
Féval 510
Feydeau 492
Fierabras 11, 18
Flaubert 500
Fléchier 260
Florian 373
Folquet de Marseille 46
Fontanes 382
Fontenelle 260
Fourier 535
Franciade 196
Fréron 333
Froissart 115
Furetière 237

G.

Gaboriau 492
Gambetta 535
Garnier 272
Garnier-Pagès 530
Th. Gautier 470
Genlis 383
Génin 532
Géruzez 532
Geschichtschreibung (altfranzösische) 112
Geschichtschreibung (neue) . . . 524
Gilbert 369, 468
Ginguené 531
Madame de Girardin 522
Girarz de Roussillon 37
Girars de Viane 17
Girault de Borneil 45
Glouvet 512
Goncourt 503
Gozlan 513
Graban (Arnoul) 97

Grandmaison 382
Gresset 370
Gréville 513
Grimm 333
Guessard (Recueil des anciens poètes de la France) 18
Guizot 524, 525

H.

Halévy 522
Hamilton 269
Hardy . , ... 271
Helvétius 337
Heptameron 159
Holbach 334, 338
Hôtel Rambouillet 228
Hugo 388, 428
Huon de Bordeaux . . 17, 20
Huysmans 508

J.

Janin 531
Jasmin 54
Jaufre Rudel de Blaya . . . 38
Jodelle 198
Joinville 114
Jongleurs 63
Jouy 383

K.

Karl der Grosse 17
Karl IX. 195
Karolingischer Sagenkreis . 17, 19
Karr 481
P. de Kock 383
H. de Kock 492

L.

Labé (Louise) 181
Labiche 522
Laboulaye 535
La Bruyère 257
Madame de Lafayette 270
La Fare 245
Lafontaine 262
La Harpe 366
Lai de Lanval 81
Lai des deux Amants 84
Lai du Chevrefoil 84
Lainez 247
Lais 67, 79
Lamartine 415
Lamennais 485
La Mettrie 338
Lancival 381
Laufrey 527
Langue d'oïl 10
Langue d'oc 10
Laprade 479
Las Cases 530
Lebrun 370
Leconte de Lisle 477
Leconte de Lisle 515
Le Franc de Pompignan . . . 369
E. Legouvé 518
G. Legouvé 383
Lemercier 382
Lemierre 369
Leroux 385
Leroy-Beaulieu 535
Le Sage 375
Letourneur 366
Liebeshöfe 38
Littré 533
Loménie 532
Longepierre 288
Lorris (Guillaume) 108
Lyrik (altfranzösische) 57

M.

Mairet 273
J. de Maistre 400
X. de Maistre 480
Malebranche 250
Malherbe 206
Malot 512
Manuel 535
Marc Monnier 511
Maquet 466
Marguerite, Königin von Navarra 159
Marie de France . . . 33, 67, 79
Marivaux 367
Marmont 530
Clément Marot . . 111. 173. 174
Jean Marot 174
Marotismus 174
Marseillaise 380
H. Martin 528
Massillon 260
Maupassant 509
Maupertuis 310, 339
Maynard 214
Mazarinade 234
Meilhac 522
Mellin de St. Gellais 174
Mérimée 508
Méry 413
Meung (Jehan) 108
Mézières 532
Michaud 525
F. Michel 533
Michelet 528
Mignet 527
Millevoye 385
Mirabeau 359, 368
Miracle d'Amis et d'Amille . 93
Miracle de Madame Sainte Geneviève 92
Mirakelspiele 86, 92
Mirécourt 489
Mirèio 54
Mistral 54
Molière 248, 289
Mönch von Montaudon . . . 38, 52
Montaigne 153
Montalembert 535
Montépin 492
Montesquieu 320
H. Monnier 513
Moralitäten 96
Moreau 466
Murger 511
A. de Musset . 377, 386, 443, 482
P. de Musset 455
Mystère de la Passion 97
Mystère des vierges sages et des vierges folles 90
Mysterien 89

N.

Nadaud 462
Napoleon I. 381, 530.
Nerval 427
Nettement 533
Neuprovenzalische Litteratur . . 53
Nisard 531
Nodier 479
Normannischer Sagenkreis . . . 17
Novellas 39

O.

Odysseus-Sage 32
Ogier le Danois . . . 17, 19

P.

Pailleron 522
G. Paris 533
P. Paris 533
Parnassiens 470
Parny 371

Pascal 251
Passion du Christ 9
Passionsspiele 96
Pastourel 95
Pastourel de Robin et de Marion 95
Pathelin 102
Patin 531
Pays du Tendre 230
Ponsard 514
Peire Cardinal 53
Peire Vidal 46. 51
Percival 17
Perrault 269
Picard 383
Abbé de St. Pierre 341
Bernardin de St. Pierre . . . 377
Piron 371
Planche 532
Plejade 187
Pons de Capdueil 46
Ponson du Terrail 492
Pontmartin 532
Pouvillon 512
Die „Precieusen“ 228
Prévost d'Exiles 375. 438
Proudhon 535
Provenzalische Litteratur . . . 36
Purgatoire de Saint Patrice . . 80

Q.

Quenes de Bethune 63
Quinault 288
Quinet 426

R.

Rabelais 138
Racan 209, 215
Jean Racine 281
Louis Racine 368
Rambaud de Vaqueiras . . . 43
Ramus (Ramée) 153
Raoul Sire de Coucy 63
Raynal 339
Raynouard 383, 386
Realisten 493
Reboul 466
Regnard 300
Regnier 168
Rémusat 530
Renan 530
Renaud de Montauban . . 17, 19
Retz 256
Richard Löwenherz 38, 50
Rivarol 364
Rochefort 535
Rochefoucault 254
Roland 365
Roman comique 235
Roman de Brut 17
Roman de la Rose 107
Roman de Renart 32
Roman de Rou 17, 20
Romantismus 386
Ronsard 187, 192
Rotrou 273
Rouget de Lisle 380
Roumanille 54
J.-B. Rousseau 241, 368
J.-J. Rousseau 342
Rutebeuf 67, 68, 85, 95.

S.

Sainte-Beuve 197, 456, 531
Saint-Lambert 369
St. Marc-Girardin 531
Saint-Simon 535
Duc de Saint-Simon 260
Saint-Victor 532
Saintine 510
Sand 451, 481, 485
Sandeau 509

Sarcey 532
Sardou 521
Satire 163
Satire Ménippée 164
J. B. Say 534
Scarron 232, 233
Schäferspiele 95
Schérer 532
Schuré 534
Scribe 516
Scudéri 278
Scudéry 229
Sedaine 367
Ségur 527
Sensationsroman 492
Sévigné 261
Sirventes 52
Sismondi 531
Sixtine 43
Sorel 530
Soties 97
Soulié 490
Souvestre 509
Staël 395
Stendhal 494
Stern 530
Strassburger Eidschwüre 5
Sue 492
Sully-Prudhomme 470

T.

Taillandier 532
Taillefer 20
Taine 533
Tastu 461
Tenzonen 38
Theuriet 512
Thiard 190
Thibaut IV. von Navarra . . . 4
Am. Thierry 525
F. Aug. Thierry 524, 525
Thiers 526
Tierfabel 67
Tillier 512
Tocqueville 528
Toepffer 480
Tristan et Iseult . . . 17. 112
Troie la grant 32
Troubadours 36
Trouvères 16
Trouvères 37

U.

Ulbach 492
d'Urfé 231

V.

Vaulabelle 529
Vau-de-Vire 133
Vauvenargues 340
Verne 513
Véron 512
Veuillot 536
Vie de Saint Alexis 10
Vie de Saint Léger 10
Vigny 422
Villehardouin 112
Villemain 531
Villon 120
Vinet 532
Voiture 228
Volney 340
Voltaire 307

W.

Wallon 529
Wilhelm IX. von Aquitanien 38, 39, 41

Y.

Ysopet von Marie de France . 80

Z.

Zola 506

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Verlag von Wilhelm Friedrich in Leipzig.

Die Übersetzungsseuche
in Deutschland
von
Eduard Engel.
Vierte Auflage. 8. eleg. br. 80 Pf.

Paul Lindau
als Uebersetzer
von
O. Heller.
8. eleg. br. 75 Pf.

Dentu contra Dreyfous.

Ein interessanter Pressprozess vor dem Zuchtpolizei-Gericht zu Paris in Sachen der Übersetzung des Buches von Moritz Busch: «Graf Bismarck und seine Leute».
8. eleg. br. 80 Pf.

Im unterzeichneten Verlage ist erschienen:

Sachs-Villatte,
Encyklop. Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache.

	Grosse Ausgabe.	Hand- u. Schul-Ausgabe.
	Th. I, 1680 S., 28 M. g. 32 M.	Th. I. u. II. zus. 1680 S.
	„ II, 2150 S., 38 M. g. 42 M.	12 M. geb. M. 13,50.
	4. Auflage.	15. Auflage.

Neuestes und, nach dem Urteile der Fachwissenschaft, **bestes** franz.-deutsches bezw. deutsch-franz. Wörterbuch. **Einziges** Lexikon dieser Art, das bzw. bei **jedem einzelnen** entsprechenden Worte angibt: 1) die **Aussprache**; 2) die Bindung (liaison); 3) die Gross- oder Kleinschreibung; 4) die **vollst.** Konjugation; 5) die **vollst.** Deklination; 6) die Stellung der Adjektiva; 7) die Etymologie (wo sicher).

Langenscheidt'sche Verl.-Buchhandl. (Prof. G. Langenscheidt.)
Berlin SW., Möckern-Strasse 133.

Verlag von Oskar Leiner in Leipzig.

MOLIÈRES WERKE.

Mit deutschem Kommentar, Einleitungen u. Exkursen

herausgegeben von
Prof. Dr. AD. LAUN und Dr. W. KNÖRICH.

Band I. LE MISANTHROPE. M 2,—
„ II. LES FEMMES SAVANTES. LES PRÉCIEUSES RIDICULES. M 3,—
„ III. LE TARTUFFE. 2. Auflage. M 2,50.
„ IV. LE BOURGEOIS GENTILHOMME. 2. Auflage. M 1,80.
„ V. L'AVARE. M 2,50.
„ VI. LES FACHEUX. M 1,80.
„ VII. DON JUAN. M 2,—
„ VIII. LE MALADE IMAGINAIRE. M 2,50.
„ IX. LE MÉDECIN MALGRÉ LUI — L'AMOUR MÉDECIN, M 2,—.
„ X. L'ÉCOLE DES FEMMES — LA CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES. M 2,80.
„ XI. GEORGE DANDIN. MONSIEUR DE POURCEAUGNAC. M 2,—
„ XII. L'IMPROMPTU DE VERSAILLES. LE MARIAGE FORÇÉ. LE SICILIEN. LA COMTESSE D'ESCARBAGNAS M 2,50
„ XIII. L'ÉCOLE DES MARIS. M 1,80.

Jeder Band, brosch. in Klassiker-Format u. in elegantester Austattung, wird auch einzeln abgegeben. Weitere Bände sind in Vorberitung. Elgante Einbanddeken zu jedem Band 55 Pf.

RÉSUMÉ
DE
L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.
A L'USAGE DES ÉCOLES.
Par **H. HECKER.**

Quatrième edition revue et augmentée. 7 Bog. 8. carton. M. 1,25, broch. M. 1,—
Diese vorzügliche **französische Litteraturgeschichte**, welche von kundigster Hand bis auf die **Jetztzeit** ergänzt ist, und von der **drei starke Auflagen bereits vergriffen** sind, eignet sich **nicht allein für Schulen**, sondern auch zum **Selbstunterricht.**

F. Vieweg, Libraire-éditeur, 67 rue de Richelieu à Paris.

DICTIONNAIRE

DE

L'ANCIENNE LANGUE FRANÇAISE

ET DE TOUS SES DIALECTES

DU IX^e AU XV^e SIÈCLE

COMPOSÉ D'APRÈS LE DÉPOUILLEMENT DE TOUS LES PLUS IMPORTANTS DOCUMENTS MANUSCRITS OU IMPRIMÉS QUI SE TROUVENT DANS LES GRANDES BIBLIOTHÈQUES DE LA FRANCE ET DE L'EUROPE ET DANS LES PRINCIPALES ARCHIVES DÉPARTEMENTALES MUNICIPALES, HOSPITALIÈRES OU PRIVÉES

PAR

FRÉDÉRIC GODEFROY

L'ouvrage complet formera 10 volumes in-4^0 imprimés sur 3 colonnes au prix de fr. 50 le volume; il parait par livraisons de 10 feuilles au prix de 5. fr. Le premier volume est paru en entier, du tome second ont paru les livraisons. 1 à 7.

Le manuscrit est terminé en entier et l'ouvrage sera publié en 8 ans.

Verlag von Wilhelm Friedrich in Leipzig.

Wie ich mein Wörterbuch der französischen Sprache zu Stande gebracht habe.

Eine Plauderei von

E. Littré.

Autorisierte deutsche Uebersetzung. Mit Littré's Portrait.

1881 in 8. eleg br. M. 2.—, eleg. gbd. M. 3.—.

La Fontaine

sein Leben und seine Fabeln.

Von

Wilhelm Kulpe.

Zweite Auflage. 1882. In 8. Preis M. 3.60.

Das Leben Maximilian Robespierre's

Nach bisher unbekannten Quellen

von

Prof. Dr. Karl Brunnemann.

In gr. 8. 14 Bogen. Preis M. 4.50.

Der bereits in weiteren Kreisen durch seine Specialstudien der französischen Geschichte und namentlich der grossen Revolution vortheilhaft bekannte Verfasser giebt auf Grund seiner 30jährigen Forschungen aus meistens noch unbenutzten Quellen die erste den Gegenstand erschöpfende Arbeit, die mit den vielen Vorurteilen, welche wissentlich gegen Robespierre verbreitet sind, gründlich aufräumt. Das Werk wendet sich nicht nur an Historiker von Fach, sondern auch an das grosse gebildete Publikum, dem es bestens empfohlen sei.

Verlag von Wilhelm Friedrich in Leipzig.

JEHOVAH von Carmen Sylva.

(Königin Elisabeth von Rumänien).

1882. Elzevierausgabe auf Büttenpapier. br. M. 2.50. eleg. geb. M. 5.—

George Allan: Fluch der Liebe! Novellen. 1881. In 8. eleg. br. M. 3.—. eleg. geb. M. 4.—.

Francesco Bernardini: Novellen. Aus dem Italienischen. 1881. In 8. eleg. br. M. 3.—.

E. von Dincklage: Wir. Emsland-Geschichten. Zweite Auflage. 1882. 8. eleg. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

F. M. Dostojewskij: Raskolnikow. Roman aus dem Russischen übersetzt von W. Henckel. 1882. 3 Bde. in 8. eleg. br. M. 10,—, eleg. geb. M. 12.50.

Holger Drachmann: Strandnovellen. Aus dem Dänischen. 1881. In 8. eleg. br. M. 4.—.

Wilhelm Fischer: Sommernachtserzählungen. 1882. In 8. eleg. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Friedrich Friedrich: Die Schlossfrau. Roman. 3 Bde. 1882. In 8. eleg. br. M. 12.—.

Stephan Gätschenberger: Die Nachbar-Pussten. Roman aus der ungarischen Gesellschaft. 1882. In 8. eleg. br. M. 4.—.

Adolf Glaser: Moderne Gegensätze. Roman. 1881. In 8. eleg. br. M. 4.—.

Hermann Heiberg: Acht Novellen. 1882. In 8. eleg. br. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

Erich Hohenziel: Auf der Wahlstatt des Lebens. Roman. 1881. In 8. eleg. br. M. 5.—.

Rudolf Kleinpaul: Kreuziget ihn! Welsche Reiseabenteuer. 1881. In 8. eleg. br. M. 6.—, eleg. geb. M. 7.20.

Mite Kremnitz: Neue rumänische Skizzen. 1881. In 8. eleg. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Erich Lilsen: Der Tusker. Roman aus der Zeit des Kaisers Tiberius. 2 Bde. 1882. In 8. eleg. br. M. 8.—, eleg. geb. M. 9.—

Koloman Mikszáth: Die guten Hochländer. Ungarische Dorfgeschichten. Uebertragen durch Dr. Adolf Silberstein. (Mit 28 Illustrationen.) 1882. In 8. br. M. 5.—. eleg. geb. in Kalbleder M. 10.—.

J. Pervanoglu: Historische Romane aus dem byzantinischen Reiche. Bd. I.: Andronik Comnenus. Bd. II.: Kaiser Alexius. 1881. In 8. 2 Bde. eleg. br. M. 5.—.

E. von Ugény: Bilder aus dem Familienleben der höheren Stände. 1881. In 8. eleg. br. M. 5.—. eleg. geb. M. 6.—.

Don Juan Valera: Pepita Jimenez. Roman aus dem Spanischen übersetzt von Dr. Joh. Fastenrath. 1882. In 8. eleg. br. M. 1.50.

Ernst von Waldow: Aus dem Leben der Armen. Erzählungen und Skizzen. 1882. In 8. eleg. br. M. 1.50.

M. von Weissenthurn: Frauenliebe. Novellen. 1882. In 8. eleg. br. M. 4.—.

Rumänische Märchen

übertragen von **Mite Kremnitz.**

1882. In 8. eleg. br. M. 5.—, eleg. geb. M. 6.—.

Russische Märchen

von **Wilhelm Goldschmidt.**

1882. in 8. eleg. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Verlag von Wilhelm Friedrich in Leipzig.

Dichtungen des Auslandes

in vorzüglichen Uebersetzungen.

In Elzevier-Ausgaben.

Bd. I. **Giosuè Carducci: Ausgewählte Gedichte.** Metrisch übersetzt von B. Jacobson. Mit einer Einleitung von Karl Hillebrand. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Bd. II. **Caucer's Ausgewählte kleine Dichtungen.** Im Versmasse des Originals in das Deutsche übertragen und mit Erörterungen versehen von Dr. John Koch. br. M. 2.—, eleg. geb. M. 3.—.

Bd. III. **Iris. Dichterstimmen aus Polen.** Auswahl und Uebersetzung von Heinrich Nitschmann. br. M. 5.—, eleg. geb. M. 6.—. (Volksausgabe br. M. 3.—.)

Bd. IV. **Luther im Spiegel spanischer Poesie.** Bruder Martin's Vision. Nach der 10. Auflage der Dichtung unseres Zeitgenossen D. Caspar Nuñez de Arce im Versmass des Originals übertragen von Dr. Johann Fastenrath. Zweite Aufl. br. M. 1,50, eleg. geb. M. 2,50.

Bd. V. **Andina.** Eine Auswahl aus südamerikanischen Lyrikern spanischer Zunge. Uebertragen von L. Darapsky. br. M. 2.50, eleg. geb. M, 3,50.

Bd. VI. **Lieder des hellenischen Mirza-Schaffy Athanasius Christópulos,** nebst einer Auswahl von Liedern und Gedichten hellenischer Zeitgenossen. Im Versmasse der Originale übertragen von August Boltz. br. M. 2,50, eleg. geb. M. 3,50.

Bd. VII. **Ausgewählte Gedichte von Björnstjerne Björnson** und anderen zeitgenössischen nordischen Dichtern. Metrisch übersetzt von Edmund Lobedanz. br. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

Bd. VIII. **Neruda's kosmische Lieder.** Aus dem Böhmischen übersetzt von Gustav Pawikovski. br. M. 1,20, eleg. geb. M. 2,20.

Bd. IX. **Rumänische Dichtungen.** Deutsch von Carmen Sylva (Königin Elisabeth von Rumänien.) Herausgegeben von Mite Kremnitz. br. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

Bd. X. **Aus beiden Hemisphären.** Englische Dichtungen des XIX. Jahrhunderts, übertragen von Edm. Freih. v. Beaulieu-Marconnay. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Bd. XI. **Antonio Fogazzaro: Miranda.** Aus dem Italienischen metrisch übersetzt von A. Meinhardt. br. M. 2.—, eleg. geb. M. 3.—.

Jeder Band einzeln käuflich.

Johann Arany: König Buda's Tod. Ein Epos aus dem Ungarischen übersetzt von Albert Sturm. In 8. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

G. A. Becquer: Ausgewählte Legenden und Gedichte. Aus dem Spanischen übers. von A. Meinhardt. In 8. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.—.

Johann Fastenrath: Stimmen der Weihnacht. Lieder aus dem Spanischen des D. Ventura Ruiz Aguilera. In 12. br. M. 2.—, eleg. geb. M. 4.—.

Ugo Foscolo: Von den Gräbern. (Dei sepolcri). Aus dem Italienischen übersetzt von Paul Heyse. In 8. br. M. 1.—.

Longfellow: Die goldene Legende. Uebersetzt von Elise Freifrau von Hohenhausen. Zweite Aufl. In 8. br. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

Adam Mickiewicz: Herr Thaddäus oder der letzte Einritt in Littauen. Eine Adelsgeschichte. Aus dem Polnischen metrisch übertragen von Dr. Albert Weiss. In 8. br. 4.—.

Petöfi: Der Wahnsinnige. Metrische Uebersetzung von Hugo von Meltzl. In 8. br. M. 0,50.

Heinr. von Wlislocki: Eine Hildebrands-Ballade der transsilvanischen Zigeuner. 1880. 8. br. M. 0.50.

— — **Haideblüten.** Volkslieder der transsilvanischen Zigeuner. Inedita, Originaltexte und Verdeutschungen. 1880. 8. br. M. 1.—.

Verlag von Wilhelm Friedrich in Leipzig.

Bergel, Dr. Jos., Die Eheverhältnisse der alten Juden im Vergleich mit den Griechischen und Römischen. gr. 8. br. M. 1.50.

— Der Himmel und seine Wunder. Eine archäologische Studie nach alten jüdischen Mythografien. gr. 8. br. M.1.80.

— Studien über die naturwissenschaftlichen Kenntnisse der Talmudisten. gr. 8. br. M. 4.—.

— Mythologie der alten Hebräer. I. gr. 8. br. M. 2.—.

Bernhard, Dr. L., Ueber die Idyllenpoesie mit näherer Beziehung auf Theokrit. 8. br. M. 1.—.

Biedermann, Freih. **Detlev v.,** Das Zeitungswesen sonst und jetzt. 8. br. M. 2.—.

Conrad, M. G., Flammen! Für freie Geister. gr. 8. M. 5.—.

Dorer, Edmund, Cervantes und seine Werke nach deutschen Urtheilen. Mit einem Anhange: Die Cervantes-Bibliographie. gr. 8. M. 5.—.

— Goethe und Calderon. 8. br. M. 1.20.

— Die Calderon-Literatur in Deutschland. Bibliographische Uebersicht. gr. 8. br. M. 1.20.

Fastenrath, Dr. Johann, Calderon de la Barca. Sein Leben und sein Wirken. 8. br. M. 1.50.

— Dasselbe. Bd. II. auch unter dem Separattitel: Calderon in Spanien. Mit einem Anhange: Die Beziehungen zwischen Calderons „Wunderthätigen Magus“ und „Goethes Faust“. Von der Akademie der Geschichte in Madrid preisgekrönte Schrift des D. Ant. Sanchez Moguel. In 8. br. M. 4.—.

Floigl, Dr. Victor, Die Chronologie der Bibel des Manetho und Beros. gr. 8. br. M. 8.—

— Cyrus und Herodot. Nach den neugefundenen Keilinschriften. gr. 8. br. M. 6.—.

— Geschichte des semitischen Alterthums. gr. 8. br. M. 3,50.

Fries, T. M., A. C. Freiherr von Nordenskiöld und seine Entdeckungsreisen 1858 bis 1879. Deutsch von Dr. Gottfried von Leinburg. Mit Portraits und Karten. in 8. br. M. 1.—.

Fürst, Dr. Julius, Lessing's Nathan der Weise. Historisch und philosophisch erläutert. 8. br. M. 1.—.

Katscher, Leopold, Bilder aus dem englischen Leben. Studien und Skizzen. 8. br. M. 6.—.

Kertbeny, K. M., Petöfi's Tod und Jockai's Erinnerungen an Petöfi. Historisch-literarische Daten und Enthüllungen. gr. 8. br. M. 2.—.

— Bibliografie der ungarischen nationalen und internationalen Literatur. Bd. I. Auch unter dem Titel: Ungarn betreffende deutsche Erstlings-Drucke 1454—1600. br. M. 10.—.

Oswald, Eugen, Thomas Carlyle. Ein Lebensbild und Goldkörner aus seinen Werken. 8. br. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

Pervanoglu, Dr. J., Culturbilder aus Griechenland. Mit einem Vorwort von A. R. Rangabé. gr. 8. br. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—.

Poestion, J. C., Aus Hellas, Rom und Thule. Kultur- und Literaturbilder. 8. br. M. 4.—, eleg. geb. M. 5.—

Rangabé, A. R., (Griechischer Gesandter in Berlin.) Die Aussprache des Griechischen. Zweite Auflage. gr. 8. br. M. 2.—.

Reinhardstöttner, Dr. Carl v., Die plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen. I. Amphitruo. gr. 8. br. M. 2.80.

Schasler, Dr. Max, Das System der Künste aus einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprincip mit besonderer Rücksicht auf das Drama. 8. br. M. 6.—.

Schober, Prof. Joh., Johann Jakob Wilhelm Heinse. Sein Leben und seine Werke. Ein Kultur- und Literaturbild. Mit Heinze's Portrait. 8. br. M. 5.—.

Schütz, Prof. Herm., Sophokles-Studien. Antigone. 8. br. M. 0,60.

Türkische Stimmen der Gegenwart. Verdeutsch von Hassan Effendi. in 8. br. M. 1.50.

Suttner, B. v., Inventarium einer Seele. in 8. br. M. 6.—.

Ugény, E. v., Russland und England, äussere und innere Gegensätze. 8. br. M. 6.—, eleg. geb. M. 7.—.

Im Verlage von WILHELM FRIEDRICH in LEIPZIG erscheint:

Das Magazin

für die Literatur des In- und Auslandes.

Organ des Allgemeinen Deutschen Schriftstellerverbandes.

Begründet im Jahre **1832** von Joseph Lehmann.

Herausgegeben von **Dr. Eduard Engel.**

Wöchentlich 2 Bogen Gross-Quart.

Allen Denen, welche der literarischen Bewegung im In- und Auslande, sowie den geistigen Beziehungen Deutschlands zu seinen Nachbarvölkern mit Interesse folgen, sei das MAGAZIN aufs Wärmste empfohlen. Sämtliche bedeutsame Erscheinungen der *Weltlitteratur* werden teils in abgerundeten Essays, teils in kürzeren kritischen Besprechungen dem deutschen Publikum vorgeführt. *Keine litterarische Revue Deutschlands oder des Auslandes kann sich mit dem* MAGAZIN *an Vielseitigkeit und gesundem Kosmopolitismus messen.* Die hervorragendsten Schriftsteller sind seine Mitarbeiter.

Das MAGAZIN ist *frei von jedem Cliquenwesen*, und nur bestrebt seiner hohen Kulturmission auf das Strengste nachzukommen.

Das MAGAZIN erscheint jeden Sonnabend in grossem Zeitungsformat 16 Seiten stark und kostet bei allen Buchhandlungen und Postanstalten, sowie in direktem Bezuge von der Verlagshandlung

vierteljährlich nur 4 Mark.

Sämtliche Nummern des Quartals werden prompt nachgeliefert.

Inserate (letzte Seite) finden die weiteste Verbreitung und kostet die dreigespaltene Nonpareille-Zeile 30 Pfennige.

Jeder Jahrgang bildet zwei Semesterbände. Die von 1832 bis 1881 (incl.) erschienenen 100 Bände sind noch in wenigen kompletten Exemplaren vorrätig und können von der Verlagshandlung statt für 559 Mark für **150 Mark** bezogen werden.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

beherrscht, und so wird der Begriff *Weltlitteratur* hier zum ersten Male in praktischer Weise gelöst werden: ein Bild der litterarischen Grossthaten der Kulturvölker, gezeichnet von Männern, die selbst Poeten genug sind, um den Meistern der Dichtkunst gerecht zu werden, und die zu viel Geschmack besitzen, um bei der Darstellung litterarischer Dinge sich des philiströsen Tones zu bedienen, welcher so viele gutgemeinte Geschichtswerke geradezu unnahbar macht. Das neunzehnte Jahrhundert bis 1880 hat in sämtlichen Bänden die ausführlichste Berücksichtigung erfahren und es bilden somit *diese* Litteraturgeschichten die einzige Übersicht der litterarischen Bestrebungen jedes einzelnen Volkes vom Beginn bis auf die allerneueste Zeit.

In bunter Reihe, ohne festen Schematismus, sollen die Litteraturgeschichten einander folgen, die in hübschen Einzelbänden von ca. 30 Bogen eine möglichst wenig trockene, zur eigenen Lektüre anregende, kritische Geschichte der Litteratur des betreffenden Volkes oder Sprachstammes enthalten werden.

Die ersten Bände werden enthalten:

Geschichte der französischen Litteratur von *Dr. Eduard Engel.*

Geschichte der polnischen Litteratur von *Heinrich Nitschmann.*

Geschichte der italienischen Litteratur von *Dr. C. M. Sauer.*

Geschichte der ungarischen Litteratur von *Prof. Gustav Heinrich.*

Geschichte der englischen Litteratur von *Dr. Eduard Engel.*

Geschichte der südslavischen Litteratur von *Dr. J. von Bojničić.*

Die weiteren Litteraturen werden ebenfalls von berufenen Kräften bearbeitet.

Um die Anschaffung dieser *Geschichte der Weltlitteratur*, die eine Zierde jeder Privatbibliothek sein wird, zu erleichtern, ist der Preis für 30 Druckbogen in Gross-Oktav in eleganter Ausstattung auf nur 7 Mark 50 Pfennige festgesetzt und **jeder Band einzeln käuflich.** Einbanddecken werden von der Verlagshandlung angefertigt und zu mässigem Preise geliefert.

Alle soliden Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig. **Wilhelm Friedrich**

Hofbuchhändler.

Die vierte Seite des Umschlages wird gefl. Beachtung empfohlen.

Bayerische Staatsbibliothek München

Im Verlage von WILHELM FRIEDRICH in LEIPZIG erscheint:

Das Magazin

für die Literatur des In- und Auslandes.

Organ des Allgemeinen Deutschen Schriftstellerverbandes.

Begründet im Jahre **1832** von Joseph Lehmann.

Herausgegeben von **Dr. Eduard Engel.**

Wöchentlich 2 Bogen Gross-Quart.

Allen Denen, welche der literarischen Bewegung im In- und Auslande, sowie den geistigen Beziehungen Deutschlands zu seinen Nachbarvölkern mit Interesse folgen, sei das MAGAZIN aufs Wärmste empfohlen. Sämtliche bedeutsame Erscheinungen der *Weltlitteratur* werden teils in abgerundeten Essays, teils in kürzeren kritischen Besprechungen dem deutschen Publikum vorgeführt. *Keine litterarische Revue Deutschlands oder des Auslandes kann sich mit dem* MAGAZIN *an Vielseitigkeit und gesundem Kosmopolitismus messen.* Die hervorragendsten Schriftsteller sind seine Mitarbeiter.

Das MAGAZIN ist *frei von jedem Cliquenwesen*, und nur bestrebt seiner hohen Kulturmission auf das Strengste nachzukommen.

Das MAGAZIN erscheint jeden Sonnabend in grossem Zeitungsformat 16 Seiten stark und kostet bei allen Buchhandlungen und Postanstalten, sowie in direktem Bezuge von der Verlagshandlung

vierteljährlich nur 4 Mark.

Sämtliche Nummern des Quartals werden prompt nachgeliefert.

Inserate (letzte Seite) finden die weiteste Verbreitung und kostet die dreigespaltene Nonpareille-Zeile 30 Pfennige.

Jeder Jahrgang bildet zwei Semesterbände. Die von 1832 bis 1881 (incl.) erschienenen 100 Bände sind noch in wenigen kompletten Exemplaren vorrätig und können von der Verlagshandlung statt für 559 Mark für **150 Mark** bezogen werden.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Buchbinderei
STECKELER
Friedrich-von Teck-Straße 5
89420 Höchstädt
2/95

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Engel, Eduard,

Geschichte der französischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von Eduard Engel

Leipzig (1883)

H.lit.u. 109 x-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11169460-3